

O Lugar do Teatro na Obra de José de Almada Negreiros

Sílvia Margarida Laureano Simões Cardoso Costa

**Tese de Doutoramento em
Estudos Portugueses: Estudos de Literatura**

Dezembro, 2017

Declaro que esta tese o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

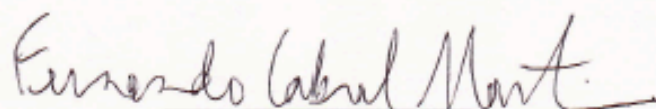
A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Ana Luísa Costa', written in a cursive style.

Lisboa, 15 de Dezembro de 2017

DECLARAÇÃO

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,


Fernando Cabral Martins

Lisboa, 5 de dezembro de 2017

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses: Estudos de
Literatura, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor Fernando Cabral Martins

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

Bolsa de Doutoramento Ref. SFRH/BD/96019/2013

A ti, Amadeu, vida renovada nos meus dias,

magia de «1+1=1».

AGRADECIMENTOS

Como no teatro, quando a peça me preenche verdadeiramente, levanto-me e dirijo uma comovida salva de palmas a:

Bruno Silva Rodrigues

Sofia Laureano-Schelten

Fernando Cabral Martins

Catarina Almada Negreiros

Rita Almada Negreiros

Maria José Almada Negreiros

Anabela Gonçalves

Cláudia Pazos Alonso

Ana Paula Guimarães

Manuela Parreira da Silva

Luísa Medeiros

Luis Manuel Gaspar

Fátima Lopes

E ainda a todos os que, de um modo ou de outro, partilharam comigo este caminho e contribuíram para que este trabalho acontecesse.

O LUGAR DO TEATRO NA OBRA DE JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS

Sílvia Laureano Costa

RESUMO

Nesta investigação, procura-se mapear e avaliar o lugar que o teatro assume no todo da obra vasta e heterogénea de José de Almada Negreiros.

Figura singular no cenário cultural português do século XX, Almada experiencia o teatro de diversos modos, ainda que de forma irregular e espaçada no tempo – como autor dramático; desenhador de cenários, figurinos e cartazes; ilustrador de peças e programas; bailarino e coreógrafo; encenador e crítico e, naturalmente, como admirador das artes do espectáculo.

Começa-se por percorrer a História do Teatro Português e um conjunto de bibliografia crítica (entre trabalhos académicos, ensaios e outros artigos) para analisar e compreender a recepção que a obra teatral de Almada – escritos e espectáculos – foi tendo ao longo das décadas. No que se refere às encenações das suas peças, apenas se contemplam as que acontecem em vida do autor (*Antes de Começar* e *Deseja-se Mulher*).

Depois, apresenta-se Almada como «um Homem de Teatro», nas suas múltiplas colaborações artísticas «por detrás da cena», esboçando um levantamento, o mais exaustivo possível, das suas relações com o universo do espectáculo. Em anexo, sistematiza-se esta teia de trabalhos numa cronologia ilustrada. Ainda neste segundo capítulo, o encontro com o *Almada-ensaísta-pensador-de-arte* conduz a uma reflexão sobre o seu conceito de teatro, assim como a uma abordagem interpretativa da sua visão acerca das três unidades que fazem funcionar o espectáculo: o autor, o intérprete e o público.

Por se ter iniciado esta tese em paralelo com o trabalho de inventariação do espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso, à guarda dos seus herdeiros, a vertente de fixação de novos documentos ganha uma relevância considerável, presente no terceiro capítulo, no qual se propõe uma revisão detalhada e

fundamentada do índice dos escritos para e sobre teatro, apresentando-se, em anexo, a edição de todos os textos e variantes inéditas.

No último capítulo desta investigação, incide-se o foco sobre *El Uno* – considerado por Almada como o seu projecto para teatro mais ambicioso –, por se ter verificado que este conjunto de manuscritos inéditos (até hoje por desbravar), estabelece uma relação estreita com outros textos de Almada, e amplia o entendimento sobre os conceitos de unidade e de colaboração, determinantes no decurso da expressão criativa do artista e presentes em toda a sua obra. A partir do *dossier El Uno*, mostram-se os processos de reescrita e de auto-tradução utilizados e, num segundo momento, reflecte-se sobre «1+1=1» e sobre o verbo «colaborar», tão vinculados na trajectória individual e artística do autor. Esta fórmula do uno, que Almada vê no teatro – o expoente do encontro das artes –, é o seu *ex-líbris*, afinal.

PALAVRAS-CHAVE:

Almada Negreiros, História do Teatro Português do Século XX, Espectáculo, *Corpus* textual, Reescrita, Auto-tradução, Fórmula do uno

ABSTRACT

This research project aims to map and evaluate theatre's role within the extensive and diverse work of José de Almada Negreiros.

A unique figure in the 20th century Portuguese cultural scene, Almada experiences theatre in diverse ways, although in varying style and at different times: as a playwright, as a scene, wardrobe and poster designer, as a play and programme illustrator, as a ballet dancer and choreographer, as a theatre director and critic and, naturally, as an admirer of the performing arts.

The History of Portuguese Theatre as well as a collection of critical literature (such as academic works, essays and other articles) is reviewed in order to analyse and understand the reception of Almada's theatre work, including his written work and performances, throughout the decades. With regards to the staging of his

theatre pieces, this project focuses only on the staging that occurred during Almada's life (*Antes de Começar e Deseja-se Mulher*).

The project then introduces Almada as a "Man of the Theatre", including his multiple artistic collaborations "behind the scenes", while drawing a comprehensive picture of his relations with the performing world. The Appendix section of this research project presents an illustrated chronology of Almada's works within this performing world. Still in the second chapter, the meeting with Almada, essayist and thinker of art, leads to a reflection on his concept of theatre as well as an interpretative approach to his own vision of the three units that make a performance work: the author, the interpreter and the audience.

Because this thesis began parallel to the inventory of Almada Negreiros and Sarah Affonso's estate, the editing of new documents earns considerable relevance. Therefore, in the third chapter of this thesis, a detailed and substantiated review of the index of Almada's writings for and about theatre is presented. In the Appendix section, an edition of all texts and unpublished variations is also presented.

In the last chapter of this research project, the focus falls on *El Uno* – considered by Almada himself his most ambitious theatre project. This group of unpublished manuscripts, which, to date, have not been explored, is in close relation to other texts of Almada's and also increases our understanding of his concepts of unity and collaboration. These are two determining concepts in the expression of the artist's creativity and are present in all his works. Based on the manuscript *El Uno*, the rewriting and self-translation processes used by the artist are shown. As a second point, a reflection on "1+1=1" as well as about the term "collaborate" is also presented. Both these aspects are very important in the individual and artistic trajectory of the author. This concept of unity, which Almada sees in theatre (considered, by him, as the chief agent of the meeting of the arts), is, after all, his *ex-libris*.

KEYWORDS:

Almada Negreiros, History of 20th Century Portuguese Theatre, Performance, Textual *Corpus*, Rewriting, Self-translation, uno Formula

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. ALMADA E O TEATRO PORTUGUÊS.....	7
1.1. Na crítica e na História do Teatro Português.....	13
1.1.1. Em vida de Almada.....	16
1.1.2. Depois da morte de Almada	22
1.2. Nos palcos	34
1.2.1. <i>Antes de Começar</i>	36
1.2.2. <i>Deseja-se Mulher</i>	39
2. ALMADA, UM HOMEM DE TEATRO	46
2.1. Por detrás da cena	51
2.1.1. O espectador-crítico.....	54
2.1.2. O cenógrafo-figurinista-aderecista.....	64
2.1.3. O ilustrador.....	67
2.2. O pensador crítico do teatro	71
Teatro é necessidade	71
Teatro é comunicação	73
Teatro é espectáculo	76
As três unidades do teatro	78
2.2.1. Sobre o autor.....	80
2.2.2. Sobre o intérprete.....	84
2.2.3. Sobre o público	86
3. ALMADA, UM <i>CORPUS</i> TEATRAL.....	89
3.1. Uma obra incompleta.....	91
3.1.1. As edições de teatro	92
3.1.2. As tábuas bibliográficas	95

3.2. Um índice possível	102
3.2.1. Os escritos para teatro.....	105
<i>O Moinho</i>	105
<i>23, 2.º Andar</i>	106
<i>A Civilizada</i>	108
<i>Pensão de Família</i>	108
<i>Antes de Começar</i>	108
<i>Os Outros</i>	110
<i>[Pierrot e Arlequim: Diálogos]</i>	110
<i>Portugal</i>	112
<i>Deseja-se Mulher</i>	113
<i>S.O.S.</i>	116
<i>Protagonistas</i>	121
<i>El Uno</i>	122
<i>A Primeira Pedra</i>	126
<i>Factos</i>	126
<i>De Homem para Homem</i>	126
<i>O Público em Cena</i>	126
<i>Aquela Noite</i>	130
<i>O Mito de Psiché</i>	131
<i>Um a Mais</i>	131
<i>Liberdade (A Insuportável)</i>	132
<i>Nós (O Impensável)</i>	132
<i>Aqui Cáucaso</i>	133
<i>Galileu, Leonardo e Eu</i>	138
<i>Falta um Continente</i>	139
<i>Dom Joam Segundo</i>	139

<i>A Personagem Principal</i>	140
[«Eu sou Casada»]	140
[«Um Quarto Humilde numa Pequena Pensão de Província»]	140
3.2.2. Os escritos sobre teatro	142
<i>Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro</i>	142
<i>O Teatro Visual</i>	144
<i>A Radiotelefonia e o Teatro</i>	144
[Teatro e Cine]	145
<i>O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra</i>	146
<i>Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro</i>	146
<i>O Pintor no Teatro</i>	146
<i>O Meu Teatro</i>	147
<i>Teatro</i>	148
4. ALMADA E A FÓRMULA DO UNO	149
4.1. A gestação de <i>El Uno</i>	151
4.1.1. Da reescrita.....	155
4.1.2. Da auto-tradução.....	166
4.2. A última grande ideia de Arlequim	172
4.2.1. Sobre «1+1=1»	176
4.2.2. Sobre «colaborar».....	178
CONCLUSÃO	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	186

LISTA DE ABREVIATURAS

ANSA – Espólio Almada Negreiros e Sarah Affonso

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

Coord. – coordenação

Ed. – edição

FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

I.N.C.M. – Imprensa Nacional-Casa da Moeda

OC 1971 – Negreiros, José de Almada, *Obras Completas: Teatro*, Vol. 3, Lisboa, 1971, Editorial Estampa

OC 1993 – Negreiros, José de Almada, *Obras Completas: Teatro*, Vol. VII, Lisboa, 1993, Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Org. – organização

P. – página

Post. – posterior

S/a – sem autor

S/d – sem data

S/l – sem local

S/p – sem página

Trad. – tradução

Vd. – *vide*

Vol. – volume

INTRODUÇÃO

Figura incontornável da cultura portuguesa do século XX, José de Almada Negreiros (1893-1970) desafia os limites e as fronteiras dos géneros artísticos, notabilizando-se, ao longo de quase seis décadas de produção, na literatura, nas artes plásticas e nas artes cénicas, tendo-se ainda dedicado à geometria. Esta multiplicidade artística está, muitas vezes, interligada, sendo por isso difícil de separar as diversas formas de expressão. A arte una e total desenha-se na obra de Almada como o expoente da comunicação – e é aí que o teatro encontra o seu lugar.

O próprio autor, num apontamento autobiográfico inédito, datado de 1963, refere-se, deste modo, à unidade da sua obra: «Autodidata. As suas produções literária, plástica e estudos da teoria de arte, tão extensas umas como as outras, formam uma obra única.»¹ O destaque dado à palavra «autodidata», escrita num parágrafo isolado, condiz com a sua forma de chegar ao conhecimento: «Não procuro, encontro» (1997: 1002), como dirá várias vezes, citando Picasso², e combina também com o seu perfil de «artista nato», segundo afirma na conferência *Modernismo* (2006: 140). Talvez por isso seja tão fácil reconhecer em Almada «o português sem mestre» (França 1974), enquanto que, ao mesmo tempo, é possível identificar algumas das suas referências: dos pitagóricos a Picasso, passando por Ésquilo, Platão, Francisco de Holanda, Voltaire, Nietzsche, Goethe, Ionesco, Lorca, Pirandello e tantos outros.³ No auto-retrato de 1948⁴, súmula de um diálogo entre as letras e o desenho, Almada não se coíbe de inscrever nomes e citações que parecem dançar por detrás dos seus olhos – uns olhos de quem ainda não viu tudo e de quem quer ver sempre muito mais. E é precisamente com o verbo «ver» que o teatro ganha sentido na sua obra: o teatro tem de ser visto; o teatro visto é

¹ Nota sem título, [1963], ANSA-L-5.

² Sobre esta citação, Vítor Silva Tavares recorda uma das conversas que teve com Almada: «Ponho-me a falar doutros achados do Picasso, fico a saber pelo Almada que um deles (“Eu não procuro, encontro”) é do Arquitas Tarento, mestre de Platão» (1969: 4).

³ O levantamento dos autores citados por Almada, a par do estudo da sua biblioteca, é um trabalho que está ainda por realizar.

⁴ Reproduzido pela primeira vez nesse ano (Negreiros 1948b: S/p). O quadro faz parte do depósito dos herdeiros presente no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian e pode ser visto aqui: <https://gulbenkian.pt/cam/collection-item/auto-retrato-151066/>.

espectáculo; e «espectáculo quer dizer, Ver» (Varella 1993: 13), como o próprio declara na entrevista a Manuel Varella.

Nesta tese explora-se a relação de Almada com o teatro, no sentido do texto dramático – como o entendeu e convencionou a teoria da literatura até ao século XX, já que a tendência actual reivindica a teatralidade em qualquer texto que se queira colocar em cena (Pavis 1998) –, mas também na perspectiva da representação – «teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* – espectáculo» (Ortega y Gasset 1982: 75).

Constata-se que Almada mantém, ao longo da vida e a vários níveis, uma relação cúmplice com os palcos, ainda que de forma irregular e espaçada no tempo: da escrita à encenação, passando pela reflexão teórica e pela criação de cenários, figurinos, ilustrações, etc., sendo que o fundamento que une todas estas expressões artísticas parece estar na necessidade de comunicar. Almada apresenta-se perante o teatro como um comunicador – e é, neste sentido, que se poderá reconhecer também a sua acção de *performer*.

Na *performance*, ao contrário do teatro, em que os actores representam personagens (outras *personæ*), o *performer* é (quase sempre) o próprio artista. Por isso, quando Almada veste um fato de aviador para declarar o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, o público sabe que é o próprio Almada que sobe ao palco. A fotografia do artista dentro de um macacão, símbolo da velocidade e do progresso (que a *Portugal Futurista* divulga em 1917 e que, desde então, tem sido publicada vezes sem conta), mantém-se como um dos seus maiores ícones: o homem e o artista, um só, um todo. E na base do todo, da unidade, está a poesia: «É depois da Poesia que vem o jogo, as recreações da Tekné, Arte e Ciência» (Negreiros 2006: 323), afirma Almada na conferência *Arte a Dianteira* (que terá sido proferida em 1965 sem texto à frente), quase como um acto do poeta-*performer* ou do conferencista que salta das palavras para «o jogo» da *performance*. Neste sentido, com a poesia na dianteira, o teatro e a *performance* surgem juntos no caminho da comunicação e da arte total – tal como se apresentará decorrer desta investigação.

A partir dos documentos inéditos existentes no espólio de Almada, propõem-se aqui novas linhas para o estudo da vertente do teatro – alterando a forma como se olha para a produção teatral conhecida e publicada até hoje.⁵

Divide-se esta tese em quatro capítulos, estruturados de forma a conduzir o leitor ao lugar que o teatro ocupa no todo da obra de Almada.

No primeiro capítulo, «Almada e o Teatro Português», perspectiva-se o estado da arte, tanto na História do Teatro Português, como nos estudos críticos (entre teses académicas, ensaios e outros artigos) que se têm dedicado à obra teatral de Almada – textos e espectáculos –, procurando compreender a sua recepção ao longo das décadas (1.1). Este ponto surge dividido em dois momentos, balizados pelo ano da morte de Almada e que coincidem também com as duas fases da edição dos seus escritos dramáticos: o ponto 1.1.1 «Em vida de Almada», que corresponde ao período antes de 1970, durante o qual poucas peças foram publicadas; e o ponto 1.1.2., «Depois da morte de Almada», que remete para os estudos difundidos após a morte do autor e da publicação dos dois volumes dedicados ao seu teatro. Analisa-se, depois, em 1.2. «Nos palcos», o lugar que a obra dramática de Almada ocupou nos palcos portugueses, tendo como referência as duas únicas peças representadas durante a sua vida: *Antes de Começar* (1.2.1.) e *Deseja-se Mulher* (1.2.2.).

No segundo capítulo, «Almada, um Homem de Teatro», apresenta-se o autor nas suas múltiplas relações artísticas com o universo do espectáculo. Pretende-se, portanto, perspectivar a dimensão que o espectáculo ocupa na obra de Almada. Em «Por detrás da cena» (2.1.), ponto dedicado a todas as intervenções que, estando relacionadas com a cena, são protagonizadas fora do palco, Almada é «O espectador-crítico» (2.1.1.); «O cenógrafo-figurinista-aderecista» (2.1.2.) e «O ilustrador» (2.1.3.). Optou-se por dividir estas referências em áreas temáticas, possibilitando uma visão transversal do *Almada-homem-de-teatro*, em vez de se seguir uma linha estritamente temporal, já que em anexo se inclui uma proposta de cronologia ilustrada do espectáculo em Almada Negreiros. No ponto 2.2., «O pensador crítico do teatro», encontra-se o Almada ensaísta – para quem o teatro é

⁵ Está ainda em curso a catalogação do espólio e da biblioteca de José de Almada Negreiros e de Sarah Affonso, no âmbito do projecto «Modernismo *online*: Arquivo Virtual da Geração de *Orpheu*», integrado no Instituto de Estudos da Literatura e da Tradição (FCSH-UNL) e coordenado por Fernando Cabral Martins. Colaboro com este projeto desde 2011. Os resultados do trabalho realizado podem ser acompanhados em www.modernismo.pt, *website* que aloja a base de dados com as fichas de catalogação citadas ao longo desta dissertação.

necessidade, comunicação e espectáculo –, que se envolve na teorização estética dos elementos que estão ligados ao espectáculo (o autor, o intérprete e o público), definindo, assim, o processo de criação da arte.

Ao longo do terceiro capítulo, «Almada, um *corpus* teatral», o principal objectivo é reunir os documentos e todas as informações relacionadas que contribuem para dar corpo a uma compilação de textos, para e sobre teatro, de Almada Negreiros. Apesar de ter sido realizada uma recolha exaustiva, esta colectânea será, inevitavelmente, incompleta, a avaliar pela dispersão da sua obra (3.1. «Uma obra incompleta»). Começa-se por fazer um levantamento das edições de teatro existentes (3.1.1.) para, depois, se escrutinar todas as tábuas bibliográficas que se conhecem, mostrando as suas reproduções, em anexo (3.1.2.), por se tratarem de documentos importantes na relação com os textos éditos e os novos manuscritos localizados. Da relação entre as obras publicadas, as tábuas bibliográficas e os materiais inéditos em espólio, resulta a proposta, no ponto 3.2., de «Um índice possível» desses escritos para e sobre teatro. Detalham-se todas as informações disponíveis acerca de cada um dos títulos indicados, justificando, desse modo, muitas das opções editoriais escolhidas para os textos e variantes em questão.

No quarto e último capítulo, «Almada e a fórmula do Uno», utilizam-se os diferentes manuscritos que pertencem ao *dossier El Uno* para, num primeiro momento, tecer um conjunto de reflexões à volta do processo de escrita de Almada (4.1. «A gestação de *El Uno*»). Encara-se a mesa de trabalho de Almada como um lugar de reescrita, em que os textos ganham uma nova vida de cada vez que o autor os altera (4.1.1. «Da reescrita»). São apresentados exemplos desta metodologia que se desdobram na sua obra literária (e também na plástica e geométrica). Trata-se de um fazer e voltar a fazer, uma técnica, ou uma tática, que está presente, de um modo bem vincado, na escrita para teatro, nomeadamente nos projectos para *Deseja-se Mulher* e *El Uno*. As especificidades da escrita num idioma diferente conduzem Almada até à auto-tradução dos seus textos (4.1.2. «Da auto-tradução») que, aliada à reescrita, acaba por resultar numa recriação singular no seu percurso literário. Num segundo momento, parte-se de *El Uno* para examinar os conceitos de unidade e de colaboração (4.2. «A última grande ideia de Arlequim»), determinantes no percurso criativo do autor. A expressão «1+1=1», tão vincada na

trajectória individual e artística de Almada, é a fórmula que o autor ambiciona para *El Uno* e que defende para o teatro em geral: o expoente da comunicação e do encontro das artes (4.2.1. «Sobre “1+1=1”»). A ideia de unidade, tanto na vida como na arte, parece estar assente em pressupostos concretos de colaboração – palavra-chave que Almada experiencia nos tempos de *Orpheu* e que replica nos ideais em que estabelece a sua obra-una (4.2.2. «Sobre “colaborar”»).

Os anexos constituem um conjunto importante para complementar a leitura desta dissertação e, para facilitar a sua consulta, foram divididos em diferentes secções. Primeiro, apresenta-se uma cronologia ilustrada subordinada ao tema «O Espectáculo em Almada Negreiros» (I), em que se sintetiza as diferentes intervenções do autor no âmbito do espectáculo – uma ferramenta para consultar de forma paralela à leitura do corpo da tese. Procurou-se fazer um levantamento exaustivo, que partiu do «Esboço de Cronologia», publicado por Luis Manuel Gaspar (2004), e que ganhou novos elementos com base nas pesquisas aqui realizadas. Como está por publicar uma biografia detalhada de Almada Negreiros e há ainda muitas informações por apurar sobre a sua vida e obra, considera-se também que esta é uma cronologia em «esboço».

A secção intitulada «Por detrás da cena» (II) é composta por vários documentos: imagens; textos; fotografias; estudos; etc., que contribuem para enriquecer o entendimento dos temas abordados, principalmente nos dois primeiros capítulos. As remissões para estes materiais complementares são anotadas, em momento oportuno, no corpo da tese.

Reproduzem-se, depois, todas as tábuas bibliográficas (III) enunciadas no terceiro capítulo (publicadas e não publicadas em vida de Almada), não só porque se considera que, desse modo, se facilita a sua leitura comparativa, como também pelo valor documental que representam, nomeadamente no que respeita aos manuscritos inéditos.

Uma parte considerável dos anexos (IV) é dedica à edição de texto – na qual se dá a conhecer uma proposta editorial, anotada, do *corpus* dos escritos inéditos para e sobre teatro de Almada. Trata-se de um conjunto importante para uma leitura adicional às análises que vão sendo desenvolvidas, com um elevado valor documental e literário, particularmente pelas novidades dos textos que aqui são revelados.

Por fim, transcrevem-se três depoimentos, recolhidos no âmbito desta investigação (V), de pessoas ligadas ao mundo do espectáculo que trabalharam e conviveram com Almada: Fernanda Lapa, Maria do Céu Guerra e Vítor Silva Tavares. Estes testemunhos, pela sua singularidade, recuperam memórias e acrescentam informações sobre Almada e o espectáculo que, de outro modo, não seriam possíveis de obter.

Quanto aos critérios seguidos na fixação do *corpus* textual, optou-se por fazer uma edição comentada dos textos, em detrimento de uma edição crítica, no sentido genético ou genealógico do conceito, por se acreditar que, deste modo, se faculta uma leitura fluída e, ao mesmo tempo, documentada das obras. Os textos publicados em vida de Almada são tidos como edições *ne varietur*, no sentido em que o autor validou a sua publicação, e, por isso mesmo, constituem uma referência importante para o confronto com os respectivos documentos originais e as suas variantes. As edições póstumas foram consultadas, no entanto, privilegiam-se sempre as fontes manuscritas ou dactiloscritas. Os textos inéditos, mesmo os incompletos, são transcritos e fixados. No caso dos textos inéditos que contam com mais do que uma variante, procurou-se definir o texto-base (o documento que apresenta uma maior depuração) e, depois disso, fixam-se as variantes existentes. Todos os casos particulares de edição são anotados junto de cada texto.

A ortografia é actualizada, excepto nas situações em que há uma deliberação do autor, tendo como parâmetros as normas anteriores ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor desde 2009, a saber, o Acordo Ortográfico de 1945 correspondente a Portugal e outros países da CPLP. São corrigidos alguns erros óbvios, bem como lapsos de pontuação. Indicam-se todas as variantes textuais consideradas de interesse para o leitor. No corpo do texto, os numerais foram substituídos pelo seu correspondente em extenso. Os sublinhados no texto original são reproduzidos em itálico. No caso das peças de teatro, os sublinhados na indicação das personagens são reproduzidos a negrito e as didascálias a itálico. A ordenação geral dos textos segue um critério cronológico. Os textos não datados são incluídos nessa seriação de acordo com a atribuição justificada de uma data. Nos casos em que não é possível atribuir uma data, os textos são remetidos para o final, com a designação «sem data».

1. ALMADA E O TEATRO PORTUGUÊS

Em Arte, a única maneira de cumprir as regras é ser independente.

Almada Negreiros

Artista autodidata, «independente» e multiforme, Almada Negreiros destaca-se pela sua singularidade no cenário cultural português do século XX e fica conhecido como o «Poeta d'*Orpheu*, Futurista e *Tudo*», epítetos com que assina um dos seus textos mais emblemáticos, o *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (1916). E dentro deste «tudo» cabe, sem dúvida, o autor dramático; o teatrólogo; o desenhador de cenários, figurinos e cartazes; o ilustrador de peças, programas e publicações temáticas; o bailarino e o coreógrafo; o encenador; o crítico; o conferencista; o *performer* e, naturalmente, o admirador das artes do espectáculo – que vai construindo uma obra teatral extensa, de forma irregular e espaçada no tempo.

No fundo, o espectáculo marca presença em toda a sua vida artística, como o constata João Gaspar Simões (2004: 118) ou Vítor Pavão dos Santos (1993: 3), sendo que as primeiras manifestações remontam a 1912, ano em que desenha a caricatura da actriz italiana Mimi Aguglia e em que terá escrito duas peças de teatro (uma considerada perdida e a outra incompleta)¹; e os últimos trabalhos nesta área datam dos anos 60, época em que assina diversos textos para e sobre teatro e várias contribuições plásticas para cena – incluindo o *Auto da Alma*, em 1965, no qual Almada toma as rédeas como encenador, cenógrafo, figurinista e aderecista.

Para além das experiências directamente ligadas à cena, Almada envolve-se na reflexão mais teórica sobre o teatro, atento às pulsões que chegam dos diferentes movimentos de modernização teatral que se propagam um pouco por toda a Europa, nas primeiras décadas do século XX. Figuras como André Antoine, Gordon Craig, Stanislavski, Anton Tchekov, August Strindberg, Jacques Copeau, entre outros, surgem como referências no cenário das mudanças que se querem ver implementadas no teatro e, neste sentido, «tudo é questionado: os processos de trabalho, a condição do actor, o repertório, a dramaturgia, a hierarquia de funções

¹ Este assunto está desenvolvido no ponto 3.2. deste trabalho.

dentro da estrutura teatral, a relação com a realidade; em suma, o papel do próprio teatro» (Coelho 2006: 16).

Almada, de espírito curioso, insatisfeito e ousado, metido num ambiente teatral em «decadência» (1935b: 17), como o próprio afirma sobre a realidade portuguesa, não fica indiferente às ideias promissoras de criação de um novo teatro. E mesmo que, neste domínio, Almada não tenha a relevância histórica dos nomes mais célebres que proliferaram pela Europa, exprime, na sua obra dramática e nas intervenções em prol do espectáculo, pressupostos similares de renovação e de reestruturação artísticas: a defesa de um teatro com arte, em detrimento de um teatro comercial, e ainda a necessária redefinição das especificidades do teatro sobre outras artes, como o cinema. Basta recordar, nos anos 10, a veemência com que critica as fórmulas gastas de fazer teatro, no *Manifesto Anti-Dantas* (1916); ou a apologia efusiva à arte moderna trazida pelos Bailados Russos, no folheto-manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* (1917)². Ou, mais tarde, a definição das características determinantes do teatro em ensaios como *Pierrot e Arlequim* (1924); «O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra» (1935); «Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro» (1935); mas também na peça *O Público em Cena* (publicada em inglês, em 1946, e postumamente, em 1971)³.

Para além de pôr em causa o lugar que o teatro ocupa no panorama cultural português e de criticar o excesso de realismo nos palcos nacionais, «o realismo asfixiou toda a imaginação da arte e do teatro!» (Negreiros 1935b: 17); «basta de realidade que se meta pelos olhos dentro!» (Negreiros 1997: 911), Almada reequaciona o papel desempenhado pelos principais intervenientes no espectáculo teatral: o autor, o intérprete e o público⁴, que se deixam corromper pelos interesses económicos, prejudicando a criação artística. Para Almada, a razão do teatro deve estar apenas no encontro com a própria arte, sem a interferência de proveitos exteriores.

De um modo geral, estas ideias são comuns às que vão chegando e ecoando das correntes europeias, bem como às preocupações manifestadas por outros autores em Portugal, sem, contudo, se sentirem grandes resultados no nosso teatro – como

² Assunto desenvolvido no ponto 2.1.

³ No ponto 3.2.1., revelam-se as variantes inéditas e desenvolvem-se alguns aspectos sobre a gestão desta peça.

⁴ No ponto 2.2. desenvolve-se este assunto.

espelham as palavras da revista *Ilustração Portuguesa*: «o teatro-arte é inteiramente desconhecido em Portugal. Os nossos empresários não pensam um momento em lutar com as plateias, deixam-se vencer por elas, com uma submissão revoltante» (s/a 1922: 54). Por seu turno, António Pedro, num fragmento sem data, reportando-se às transformações sentidas nos principais centros culturais da Europa, lastima a apatia da situação portuguesa, mas mantém o optimismo: «em todo o mundo civilizado a arquitectura teatral estremece e encontra novas formas. Só nós... sejamos optimistas! Não há como ter esperança e perseverança. Que se passa entre nós?» (2001: 291).

O optimismo e a perseverança fazem com que, ainda que escassos e efémeros, se registem, ao longo dos anos, alguns projectos que têm a intenção de mudar o teatro português, rompendo aos poucos com o marasmo cultural e com a submissão aos interesses económicos que se instalara no país.⁵

Destaca-se um desses projectos, o Teatro Novo, fundado por António Ferro e José Pacheco, em 1925⁶, para o qual colaboraram nomes como Almada Negreiros, Fernanda de Castro, Paula Bastos ou Mário Eloy, por ter sido uma das iniciativas mais ambiciosas do seu tempo, provocando até alguma polémica na imprensa⁷. Com uma ampla lista de intenções «para a renovação do teatro português, pondo-o em paralelo com o teatro estrangeiro», segundo as palavras do próprio Ferro (S/a 1925a: 5), que percorreu Paris à procura das cenas de vanguarda; e uma programação *sui generis*, aberta «a todas as manifestações superiores da arte teatral» (*ibidem*), na qual se inclui a peça *Portugal*, de Almada Negreiros; o Teatro Novo acaba, contudo, por não ter as repercussões e o poder transformador que se esperavam⁸.

A par das preocupações com o estado do teatro, surge, como já se referiu, a questão do cinema. A sétima arte vai ganhando terreno e isso constitui um motivo

⁵ A este respeito, remete-se para o capítulo I do estudo de Coelho (2006), em que se faz uma resenha sobre «A modernidade do teatro em Portugal».

⁶ Segundo a entrevista a António Ferro, publicada no *Diário de Lisboa* (S/a 1925: 5), o nome Teatro Novo foi atribuído por Eduardo Schwalbach; António Ferro assume a direcção artística; a administração fica a cargo de Lino Ferreira e o conselho de arte é formado por José Pacheco, Celestino Soares, João de Castro e José Leitão de Barros.

⁷ Na obra *O Teatro Novo* (Oliveira 1950), encontra-se documentação sobre esta polémica que envolveu nomes como António Ferro, Augusto Pina, Avelino de Almeida, Nobre Martins e Nogueira de Brito. Sobre o Teatro Novo, ver ainda: Correia (2005: 125-128).

⁸ O Teatro Novo acaba por apresentar apenas dois espectáculos: *Uma Verdade para Cada Um*, de Pirandello, e *Knock ou a Vitória da Medicina*, de Jules Romains.

mais do que suficiente para que os críticos, os teóricos e os artistas reflectam sobre o modo como o teatro se deve distinguir e manter activo, como constata Almada na palestra dita aos microfones da Emissora Nacional: «Com o aparecimento do cinema o teatro sentiu-se como que destronado e só pouco a pouco foi começando a pensar na destrinça» (1935b: 13).

Neste texto, cujo título aponta para a posição assertiva do autor em relação a este tema, «O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra», Almada continua, de certo modo, a linha de pensamento traçada por Eduardo Scarlatti, em *A Religião do Teatro* (1945; 1.^a ed. 1928). Este livro, de referência para todos os artistas e apreciadores de teatro daquela geração, segue «pressupostos conotáveis com uma estética idealista – que reconhece como sendo a que anima o teatro moderno –, segundo a filosofia do neo-platónico Henri Bergson (...) e de Renan (...), devedor de Freud e de Jung» (Vasques 2010: 65-66). Scarlatti considera a questão do teatro e do cinema como «um dos mais curiosos problemas da arte moderna» (1945: 25), em que o cinema obriga o teatro a encontrar novas linguagens artísticas com os meios de que dispõe. Ou, segundo Almada, «o cinema ao mesmo tempo que nasce cheio de futuro, também tem a sua parte no ressurgimento do teatro» (1935b: 18). Ao cinema, com os seus mecanismos, é permitido reproduzir a realidade, enquanto que ao teatro é imperativo abandonar o naturalismo e aproximar-se da arte absoluta – e são estas «as bases de uma dramaturgia não naturalista» (Rebello 1972: 103) que Scarlatti ajudou a implementar no país e que Almada subscreve, sem reticências, na sua actuação crítica: «o papel do cinema é trazer a natureza e o mundo inteiro ao espectador, para que este se informe e disponha da sua própria imaginação» (1935b: 15), enquanto que «o Teatro é Arte. E a arte é mais do que apenas o conhecimento da natureza, é também a imaginação humana» (*ibidem*: 17).

Ora, é na senda da criação artística e da valorização crescente da imaginação que assentam os movimentos de teatro experimentalista, a vigorar na Europa no pós Segunda Guerra Mundial. Em Portugal, o experimentalismo acaba por ser um momento vivido por uma elite intelectual, dentro dos limites da censura, assumindo-se «mais numa atitude de divulgação de obras e autores, na valorização de uma ética em relação ao trabalho teatral, na rejeição dos interesses comerciais e das convenções da profissão, do que no arrojo de inovadoras propostas cénicas» (Coelho 2006: 11). Mas, é precisamente a sede de novos textos e de novos autores

que faz mover os espaços alternativos e de experimentação teatral, afastados da ribalta e dos interesses mercantilistas, tais como o Teatro-Estúdio do Salitre (1946, com Gino Saviotti); o Grupo Dramático Lisbonense (1948, com Manuela Porto); o Teatro Experimental do Porto (1951, com António Pedro); ou a Casa da Comédia (1946, com Fernando Amado), só para citar alguns exemplos.

António Pedro, o lutador sem tréguas na batalha pela renovação do teatro, sobretudo nos anos 50 e 60, define deste modo o teatro experimental:

De comum entre o teatro experimental e o teatro profissional há a exigência técnica e a disciplina teatral. De comum entre o teatro experimental e o teatro de amadores há o trabalho ser feito gratuitamente e por amor. De diferente entre o teatro experimental e o teatro profissional e o teatro de amadores há a intenção exclusiva de fazer obra de arte, ou de a tentar apenas, independentemente dos benefícios comerciais, sociais ou de qualquer outra ordem que intervenham ou sejam consequência da sua realização (*apud* Coelho 2006: 45).

Apesar de Almada ter colaborado com as principais companhias e salas de espectáculo portuguesas, como a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e o Teatro Nacional D. Maria II ou o São Carlos⁹, as suas peças sobem a palco por via do teatro experimental: *Antes de Começar* (1949), no Teatro-Estúdio do Salitre, e *Deseja-se Mulher* (1963), na Casa da Comédia, ambas com encenação de Fernando Amado. E isto não terá acontecido por acaso. De facto, o Salitre deu consciência à necessidade de libertar a cena portuguesa da hegemonia naturalista – «necessidade que difusamente vinha a sentir-se e que transparecia nos textos dramáticos de autores ligados ao movimento modernista (ou seus avatares)» (Rebello 1972: 107). Por seu turno, na Casa da Comédia, «a casa do regresso a uma pureza teatral idealizada» (Coelho 2006: 149), Fernando Amado faz com que tudo ande à volta de «uma ideia: experimental, marginal, periférica, mas também, actual, contemporânea e moderna» (*ibidem*: 13). Portanto, o teatro de Almada é representado à margem dos grandes palcos comerciais, beneficiando dos pequenos espaços independentes e das ideias de teatro experimental. Não obstante, mesmo tendo sido «o único dos artistas da geração de *Orpheu* que se empenhou

⁹ Sobre estas colaborações, remete-se para o capítulo 2 desta tese e para a cronologia em anexo.

seriamente na proposta de uma nova estética dramatúrgica» (Rebello 1972: 107), Almada dá a conhecer poucos textos para teatro – deixando, quando morre, muitas peças inéditas.

Aos olhos dos críticos e dos historiadores, Almada é um artista de «personalidade inquieta e multiforme» (*ibidem*), com uma obra de teatro original, que «testemunha uma insatisfeita pesquisa de novas formas de linguagem, tanto verbal como plástica, que é típica do modernismo» (*ibidem*: 108). Autor de um teatro em devir, portanto, do qual constantemente (e ainda hoje) se espera pelo que está na gaveta, por aquilo que é (muitas vezes) anunciado em tábuas bibliográficas e que não chega às bancas. Mas, apesar da sua postura crítica e, por vezes, teorizadora, Almada não se envolve num movimento literário ou artístico específico. Afasta-se de ideologias políticas na arte e não se liga a qualquer escola, submisso apenas às leis que reconhece da verdadeira arte. E é nesse registo que procura desenvolver aquilo a que se poderá chamar o seu teatro: o Teatro de Almada Negreiros, com um cunho muito pessoal, «independente» – já que «em Arte», esta independência é «a única maneira de cumprir as regras», como se pode ler na sua conferência *Modernismo* (2006: 143). No entanto, isso não invalida o convívio, muitas vezes estreito e até colaborativo, com diversos artistas, entre os quais alguns homens do teatro, tanto em Portugal (destaca-se o companheirismo com os autores de *Orpheu*, muitos com obra teatral escrita, e, mais tarde, com Fernando Amado), como durante o período madrileno (com Ramón Gómez de la Serna ou Garcia Lorca, por exemplo¹⁰). «Colaborar» é um verbo estruturante para Almada, parte da sua acção e do seu ideal em arte, compatível, portanto, com a sua individualidade criativa enquanto artista e com a sua vontade de se manter «independente».¹¹

A designação «Teatro de Almada Negreiros» é, por sinal, susceptível de se fragmentar em interrogações, para as quais se procuram encontrar, de seguida, algumas respostas: Que lugar ocupa Almada na História do Teatro Português? Como é que a crítica olhou para os seus trabalhos? Que impacto tiveram as suas colaborações no mundo do espectáculo?

¹⁰ O período de Madrid foi fecundo em relações estabelecidas com personalidades ligadas ao mundo do teatro e do espectáculo. Veja-se, a propósito, as colaborações elencadas na cronologia, em anexo.

¹¹ A propósito deste assunto, remete-se para o ponto 4.2.2.

1.1. Na crítica e na História do Teatro Português

Desde Teófilo Braga, o primeiro a traçar a História do Teatro Português (1870-1871), até Duarte Ivo Cruz, autor da última edição, em papel, da historiografia do nosso teatro (2001), passando necessariamente por outros investigadores (como Picchio; Rebello e Barata), que se tem vindo a traçar o panorama da produção dramática portuguesa. De um modo geral, os volumes dedicados à História do Teatro dão primazia aos textos e aos seus autores, definindo-os em listas e dividindo-os por épocas e correntes artísticas. Em alguns casos, os historiadores contemplam outros aspectos intrinsecamente ligados ao teatro, nomeadamente a representação (através da referência aos actores; ao público; ao ambiente cénico; etc.), mas sem lhes atribuir o valor que é dado aos textos dramáticos. Parece, portanto, que os espectáculos andam arredados da História e dos estudos do teatro.

Se, por um lado, compete à História do Teatro traçar um percurso diacrónico da arte dramática, referindo-se aos textos literários, aos seus autores, aos géneros, às estéticas e aos contextos sociais, político-económicos, culturais e artísticos em que surgem (de uma forma mais ou menos analítica); por outro, também deve fazer parte desta historiografia o registo aprofundado da vertente cénica, do espectáculo, (incluindo todos os seus intervenientes) na qual o texto para teatro se corporiza. De acordo com Ivo Cruz: «qualquer obra acerca do teatro e da sua evolução deve referir não só a dramaturgia, mas também a cena. Deve abarcar o estudo dos autores e dos encenadores, do verbo e do espectáculo» (1969: 6). Todavia, acrescenta, «está por fazer, continua por fazer, a história do espectáculo teatral português» (*ibidem*).

Alargando, então, o enfoque dado ao espectáculo (parte de um todo), fará sentido rever a História do Teatro em Portugal, passando, talvez, a designá-la por História do Espectáculo Teatral Português. Claro que, neste caso, é essencial definir «dentro dos espectáculos, as características e os limites do teatro, aquilo que o define e especifica, aquilo que dos outros espectáculos o diferencia», tal como refere Goulart Nogueira (1959: 33). As discussões sobre teatro podem envolver, naturalmente, «o debate teórico, a investigação histórica, a problematização da relação do teatro com outras formas de arte» (Serôdio 2004: 4). Não sendo uma tarefa linear, tendo em conta a heterogeneidade de géneros artísticos presentes em

muitos espectáculos de ópera, dança, bailado, etc., Nogueira sugere mesmo assim: «faça-se uma História dos Espectáculos, simplesmente» (1959: 33).

Quer se opte por uma História do Espectáculo Teatral, quer se prefira a dos Espectáculos num modo geral, o certo é que se torna necessário valorizar a vertente do espectáculo na relação com a historiografia dos textos dramáticos, atribuindo, simultaneamente, maior relevância à obra de autores que têm sido esquecidos ou relegados para um segundo plano¹². E aqui inclui-se o caso particular de Almada que, embora presente em todos os volumes publicados, a partir de 1964¹³, sobre a nossa História do Teatro, não conta ainda com uma entrada que faça jus à multiplicidade de papéis que ocupou na cena teatral: «dramaturgo e também teórico; coreógrafo e também bailarino; desenhador de todo um espectáculo e também apenas de cartaz, telão, figurino ou só capa de programa» (Pavão dos Santos 1984b: 9); nem com uma historiografia completa que dê conta do seu perfil «independente», de artista total, no contexto do teatro português do século XX.

Neste seguimento, também a vertente do *Almada-performer* se encontra menosprezada pela historiografia do teatro, não havendo um entendimento generalizado de algumas das suas intervenções públicas como espectáculos de âmbito teatral ou mesmo performativo, nomeadamente na *1.ª Conferência Futurista* (1917) ou em *A Invenção do Dia Claro* (1921). De uma forma abrangente, pode-se dizer que muitas das conferências de Almada são espectáculos, revestem-se de teatralidade e demarcam-se como um projecto de arte total: uma simbiose entre a literatura, as artes plásticas e a acção teatral, realizando, na perspectiva de Fernando Cabral Martins, «uma das utopias vanguardistas» (2008: 176). Ora, se, para Almada, «não é apenas a arte dramática que pode ser considerada como teatro» (2006: 101), então por que não reavaliar o entendimento que tem vindo a ser feito sobre as criações entendidas como *performance* e incluí-las também num estudo dedicado ao seu espectáculo?

Como se sabe, as investigações históricas e as publicações críticas constituem uma parte importante do sustentáculo de um autor na cena artística e cultural. O

¹² Contribuindo para a historiografia do espectáculo em Portugal, têm saído algumas publicações dedicadas aos *fazedores* de teatro (actores, encenadores, dramaturgos, etc.) e aos espaços onde acontece teatro, *vd.* Coelho (2009); Dolores (2009); Serôdio (2005); S/a (2000).

¹³ Picchio inclui, pela primeira vez, o nome de Almada Negreiros na História do Teatro Português, na edição italiana *Storia del Teatro Portoghese*, de 1964, com trad. portuguesa por Manuel de Lucena, publicada em 1969.

palco e a crítica criam públicos e mantêm um autor longe do esquecimento, tanto pela análise dos seus textos – peças dramáticas e ensaios de estética teatral –, como pelas encenações a partir das suas peças. No que respeita a Almada, concorda-se com as palavras de Fernando Matos Oliveira: «o significado e o lugar do *Teatro* de Almada têm sido, infelizmente, menosprezados. Este facto é tão válido para a crítica como, o que nem é grande novidade, para o palco» (1997: 140).

Não se pode ignorar, contudo, que a maior parte das obras dramáticas de Almada só são conhecidas após a sua morte. Em vida, Almada publica muito pouco e tardiamente para teatro. Neste sentido, as incursões pela História do Teatro e pela bibliografia crítica à procura de referências ao nome de Almada Negreiros devem ter em conta o ano em que foram publicadas, já que, antes de 1971, se desconhecia grande parte da obra almadiana para teatro (apenas os amigos e as pessoas de convívio mais próximo sabiam da existência de alguns dos textos inéditos).

1.1.1. Em vida de Almada

Almada publica pouco para teatro e, talvez por isso também, são poucas as peças que vê colocadas em cena. Este aspecto faz com que seja difícil, tanto para os historiadores como para os estudiosos do teatro português, caracterizar os trabalhos que produz, rotulando-os de acordo com os movimentos artísticos ou as escolas literárias existentes à época. Almada data de 1912 as suas duas primeiras peças, *O Moinho* e *23, 2.ª Andar*¹⁴, anunciando-as na tábua bibliográfica do *Manifesto Anti-Dantas*, de 1916, mas não as publica. Mais tarde, em 1935, dá a conhecer dois quadros dramáticos de *S.O.S.*, na revista *Sudoeste* 2, e um outro de *Deseja-se Mulher*, na revista *presença*. Mas só nos anos 50 é que publica integralmente (e em português) duas peças: *Antes de Começar*, em 1956, e *Deseja-se Mulher*, em 1959¹⁵. À parte estas edições, apenas se conhece, de 1946, uma versão traduzida para inglês, por Charles David Ley, da peça *O Público em Cena* (*The Public on the Stage*), publicada na revista londrina *Adam*, mas que não chegou a ter circulação no nosso país. Pelo meio, o autor vai anunciando projectos para teatro e revelando listas bibliográficas que incluem diferentes títulos de peças, que não chegam às bancas. Há, portanto, um enorme vazio editorial que condiciona, forçosamente, as recensões da crítica e as análises da historiografia do teatro.

Na perspectiva histórica dos movimentos literários, Almada «levou muito tempo a tomar o lugar na época a que pertencia, precisamente porque tinha aparecido depois, tinha sido publicado mais tarde» (Sena 1982: 224), como constata Jorge de Sena. E, por isso, continua a ser difícil cingir o seu teatro a uma só designação. Almada, nunca será de mais repeti-lo, é um artista «independente», um modernista, no sentido estrito e lato do termo. Durante a vida de Almada, a crítica e a História do Teatro, conhecendo muito pouco da sua produção dramática, não hesitam em reconhecer que se trata de uma obra singular, vestida de uma linguagem única, reflexo das diferentes artes em que o artista se expressou: «a liberdade de feitura torna-a [a obra dramática] inovadora, mas não deve ser filiada em quaisquer correntes: Almada é, inconfundivelmente, só-ele» (Cruz 1969: 41).

¹⁴ Apesar de Almada referir diversas vezes o título *O Moinho* nas suas tábuas bibliográficas, até hoje não foi possível localizar qualquer texto que corresponda a esta peça. De *23, 2.ª Andar* só se conhecem dois fragmentos, um dos quais inédito. Este assunto está desenvolvido no capítulo 3.

¹⁵ Não se detalham, neste momento, as referências a estes textos, por ser um tema desenvolvido adiante, no capítulo 3 deste trabalho.

É nesta linha que Luciana Stegagno Picchio, a primeira investigadora a incluir Almada numa História do Teatro, se refere à sua obra dramática:

Antes de ser poeta e dramaturgo, Almada Negreiros é um artista plástico, e o seu teatro, linear como a sua pintura, foge de todo e qualquer intelectualismo, atingindo uma expressão ingénua e elementar mediante a depuração e a reinvenção de cada palavra (1969: 318).

A alusão da autora a uma «expressão ingénua», presente tanto em *Antes de Começar* como em *Deseja-se Mulher*, remete para o encontro com a poética da ingenuidade, tão presente na produção plástica e literária de Almada, como tem vindo a ser analisado por vários investigadores (entre os quais Celina Silva, em 1994).

No texto «Almada – Estética e Dramaturgia», Duarte Ivo Cruz traça esta nota elogiosa ao teatro de Almada Negreiros:

Há que ter em conta o altíssimo valor e a excepcional ressonância desta dramaturgia. Poucas vezes, de facto, uma tão grande densidade de conteúdo se aliou à melhor estrutura plástica e à beleza lírica do diálogo. Poucas vezes, em suma, o teatro soube assim juntar, na mesma obra, os seus aspectos de arte-espectáculo, e a relevância literária do verbo subjacente (1965: 2).

Recorde-se que, no ano em que escreve estas palavras, as duas peças que Almada publica na íntegra já tinham também sido postas em cena, o que terá levado Ivo Cruz a referir-se aos aspectos de «arte-espectáculo» em consonância com a «relevância literária» do texto, sublinhando assim o carácter do teatro como um todo.

Já em 1962, sensivelmente um ano antes da estreia de *Deseja-se Mulher*, Rogério Paulo redige, de forma laudatória, numa resenha incluída em a *História do Teatro Europeu*, o seguinte:

Almada Negreiros procurou reunir no seu teatro o seu enorme talento e a sua alucinante inquietação de poeta e de pintor. Teatro bem do seu tempo, concebido para ser representado e não apenas lido, ainda não conseguiu até hoje – excepção feita a um acto, *Antes de Começar*, representado em 1949 pelo Teatro-Estúdio do Salitre – conhecer a experiência de um palco (1962: 931).

Reconhecendo a não acomodação de Almada ao teatro que se produzia no seu tempo, pejado de realismo dramático, o actor e encenador português acrescenta:

«*O Moinho e 23, 2.º Andar* (1912), *Os Outros* (1923), *Portugal* (1924), *Deseja-se Mulher* (1928), *S.O.S.* (1929), *Pierrot e Arlequim* (1931), *O Público em Cena* (1932), revelam um dramaturgo que utilizando uma forma inteiramente pessoal procura honestamente um novo horizonte teatral» (*ibidem*: 932).

Esta afirmação aponta para um conhecimento privilegiado das peças de Almada, não só das que apenas viriam a ser conhecidas nas edições de 1971 e de 1993 (como é o caso de *23, 2.º Andar*, *Portugal* e *O Público em Cena*), mas inclusive dos textos que, até à data, não foram possíveis de localizar ou mesmo de assegurar que Almada os terá, realmente, escrito, nomeadamente *O Moinho* e *Os Outros*¹⁶. Infelizmente, Rogério Paulo faleceu em 1993, não deixando qualquer outro testemunho (que se conheça) sobre estas duas peças em particular.

Por seu turno, Luiz Francisco Rebello, na sua *História do Teatro Português*, entende que «o teatro de Almada testemunha uma insatisfeita pesquisa de novas formas de linguagem, tanto verbal como plástica, que é típica do modernismo» (1967: 107), constatando que a sua qualidade de artista múltiplo traz variáveis para o teatro que são capazes de criar uma nova linguagem.

Continuando uma abordagem do teatro de Almada como uma súmula das diferentes artes em que o autor se envolve, é ainda Duarte Ivo Cruz, no volume *Introdução ao Teatro Português*, que condensa:

Artista imenso, aventureiro de espírito, descobridor e inventor esteta, a síntese dramática é corolário lógico, imperioso, urgente, dos esquemas da sua intuição e saber.

¹⁶ Sobre a problemática à volta destas peças, veja-se o ponto 3.2.1.

A arte plástica dá-lhe o senso dos volumes, das cores, posições relativas; a arte rítmica, o poema, dá-lhe o segredo do verbo, a música das falas, o mistério do lirismo subjacente. E o que falta para criar teatro busca-o no seu espantoso talento de artista, na sua sensibilidade intelectual (1969: 38).

No mesmo livro, o investigador mostra-se sensível ao facto de grande parte da dramaturgia almadiana estar ainda inédita e por estrear nos palcos portugueses. Um renovado lamento, elaborado já anos antes:

Mais estranha e lamentável se torna a pouca divulgação das peças de Almada. Se, com efeito, *Antes de Começar* (1919) ou *Deseja-se Mulher* (1928) são acessíveis, já o *Pierrot e Arlequim* (1924) deve hoje passar por raridade bibliográfica; já do *S.O.S.* (1929) se salvou apenas o segundo acto; e *O Público em Cena* só será do conhecimento de quem tiver a sorte (nós tivemos essa sorte) de consultar um número, velho de 20 anos, de uma revista inglesa... onde a peça se guardou em inglês. As restantes obras estão inéditas, e de muitas delas só ficaram os títulos (1965: 1).

Pelas observações que faz, Ivo Cruz, amigo pessoal de Almada (e filho da Lalá, uma das meninas do «*Club das Cinco Cores*»¹⁷), terá tido acesso aos documentos do autor, suspeitando que muitas das obras anunciadas não passaram do título, possibilidade que se aprofunda mais adiante¹⁸.

A imprensa da época, embora de forma escassa, vai dando conhecimento daquilo que Almada produz para o teatro. Em 1956, por exemplo, Urbano Tavares Rodrigues escreve uma longa reportagem na revista *Eva*, tendo, para tal, visitado Almada e a sua família nos diferentes espaços do artista, em Lisboa e em Bicesse. Sentindo também a falta das publicações para teatro, Urbano acrescenta: «em 1911, [Almada] escreveu a sua primeira peça de teatro (*O Moinho*), a que se seguiram outras ainda inéditas (*23*, *2.ª Andar* e *Os Outros*), cujo conhecimento público aqui se reclama» (1956: 26).

¹⁷ O «*Club das Cinco Cores*», também designado por «N.C.5», era composto por Almada (o “verde”), a Lalá (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, a cor “amarela”), a Zeka (Maria José Burnay Soares Cardoso, a cor “vermelha”), a Tatão (Maria da Conceição de Mello Breyner, a cor “azul”) e a Tareca (Maria Madalena Moraes Amado, a cor “roxa”). Sobre este assunto, leia-se o estudo de Ferreira (2014: 438-448) e ainda os excertos do diário de Lalá e da sua correspondência com Almada, publicados pela primeira vez por Maria José Almada Negreiros (2015: 30-54).

¹⁸ Desenvolve-se este assunto no capítulo 3.

Regozijando-se com a publicação de três actos de *Deseja-se Mulher*, nos três primeiros números da revista *Tempo Presente*, em 1959 (recorde-se que, em Dezembro, a Editorial Verbo faz sair a versão integral desta peça), e referindo-se aos autores de *Orpheu* que se dedicaram ao teatro (Pessoa, Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, António Ferro, Almada), António Manuel Couto Viana escreve:

Talvez pela sua estrutura de artista plástico, é Almada quem mais alto se projecta neste género, como facilmente comprovará *Deseja-se Mulher*, que, estamos certos!, constituirá uma extraordinária revelação para quantos se interessam pelo teatro e pela riquíssima, multifacetada personalidade do seu autor (1959: 72).¹⁹

Quando a peça é publicada na íntegra, Eduíno de Jesus faz uma recensão na revista *Tempo Presente*, mostrando a sua surpresa em relação ao teatro de Almada, considerando-o melhor do que o de Ionesco e afirmando a necessidade de ser colocado em cena:

A publicação agora feita da peça *Deseja-se Mulher* (...) devia chamar a atenção dos empresários e encenadores, devia impor uma reparação, devia causar um certo alarme, devia fazer acontecer qualquer coisa nos nossos palcos e tribunas de crítica; mas nada disto aconteceu. (...)

Deseja-se Mulher constitui uma valiosa contribuição portuguesa para o melhor teatro de vanguarda, a despeito de serem volvidos mais de trinta anos sobre a sua realização literária.

E para quando a sua realização cénica? (1959: 90-91)

Em 1964, sensivelmente dois meses após a estreia de *Deseja-se Mulher*, na Casa da Comédia, Natália Correia redige um extenso artigo para o *Diário de Notícias* intitulado «A Sabedoria Poética no Teatro de Almada Negreiros», no qual reconhece: «há tanta poesia no teatro de Almada, como teatro na sua poesia» (1964: 14). E, continuando a sua abordagem nesta linha, desenvolve:

¹⁹ Couto Viana faz parte do elenco que, pela primeira vez, leva Almada a cena (com *Antes de Começar*, no Teatro do Salitre, em 1949) e, talvez por isso, manifesta neste artigo uma grande vontade em ver representadas as peças do autor.

Almada proclama-se, assim, fulcralmente, um dramaturgo, indicando que, cada uma das secções da sua acção artística, são linguagens de uma simples e profunda natureza que só poeticamente pode ser encontrada. Dramaturgo, portanto, no sentido em que este termo se funde equilibradamente com poeta. (...) Almada não quer fazer teatro com a poesia que já foi feita, mas atingir algo de que a poesia ao fazer-se é veículo e o teatro a técnica que estabelece relação entre a pergunta e a resposta, o consciente e o inconsciente e faz dialogar o saber com a sabedoria, o concreto com o abstrato, o finito com o infinito (*ibidem*).

Natália Correia perspectiva, portanto, o teatro de Almada na linha em que o próprio reconhece como sendo o fundamento e a alma da arte: a poesia.

Concluindo, até 1970, os críticos e os historiadores, por conhecerem poucas obras de Almada para teatro, acabam por tecer abordagens que não vinculam as produções dramáticas a movimentos artísticos ou a escolas literárias. A dimensão múltipla do autor, na sua constante intercomunicação com as diferentes artes (verbais e plásticas), aliada, claro, ao seu percurso na dianteira da vanguarda portuguesa, faz com que a crítica considere o teatro de Almada dentro do grande epíteto de modernista.

1.1.2. Depois da morte de Almada

A produção dramática de Almada, à data da sua morte, estava em grande parte por publicar e, no seu espólio, sabe-se hoje, ficaram guardadas muitas variantes e diversos textos fragmentários.

Os volumes intitulados *Teatro*, que saíram pela Editorial Estampa (1971) e pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (1993), revelam muitos dos escritos para palco, até então desconhecidos dos leitores e do público, e contribuem para o seu estudo e divulgação. Não obstante, os críticos, sensíveis à falta de rigor patente nestas edições, reagem: «É de lamentar (pois, provavelmente, não voltará a publicar-se tão cedo uma edição das *Obras Completas* de Almada) a negligência com que, na presente edição, os textos foram revistos» (1971: 99), escreve Maria Aliete Galhoz a propósito do livro da Estampa. Anos mais tarde, Carlos Oliveira Santos confessa a sua expectativa sobre as obras completas da I.N.C.M., «efectivamente completas, com correspondência, inéditos, entrevistas, etc., e muito melhor organizadas e anotadas que as que a Estampa publicou entre 1970 e 1972» (1984: 15). Ainda assim, no que respeita a esse volume de *Teatro* (OC 1993) que, duas décadas depois, é publicado, pode-se dizer que as expectativas dos leitores mais exigentes continuaram goradas: a breve nota editorial não é suficiente para dar conta dos critérios seguidos, nem revela a existência das variantes de muitos dos textos publicados (o que, necessariamente, seria do conhecimento dos organizadores do volume). De facto, nenhuma das duas edições incluiu um texto crítico, nem um prefácio ou posfácio. Mesmo verificando que estes volumes são lacunares, é importante reconhecer que foram eles que abriram o conhecimento para uma parte considerável da produção dramática de Almada, permitindo a encenação de várias das suas peças, mas também a realização de diversas análises textuais e estudos sobre esta vertente do autor.

Recorde-se que, em 1970, Luiz Francisco Rebello sublinha a falta de bibliografia relativa ao teatro de Almada, no mesmo artigo em que alerta para o necessário encontro entre o público e o texto dramático – a única forma capaz de garantir a existência das peças de teatro e, por inerência, dos seus autores. O crítico remata com uma convicção sustentada em exemplos das grandes épocas da História do Teatro:

As infra-estruturas do nosso teatro actual não consentem ao público que tenha génio – e condenam os autores a um exílio que, nalguns casos, é já irremediável. Um desses casos é, precisamente, o de Almada Negreiros – grande dramaturgo a cujo encontro o público faltou, sem que a nenhum deles possa imputar-se, em consciência, a culpa desse desencontro (1970: 42).

Na verdade, o encontro entre os textos dramáticos de Almada e o público foi tão escasso em vida do autor, como nas décadas seguintes à sua morte. Só nos últimos anos se tem trazido Almada para cena, não necessariamente através das peças que escreveu para teatro, mas de adaptações dramatúrgicas feitas a partir de outros escritos seus – comprovando que a teatralidade pode estar presente em diferentes tipologias textuais (Pavis 1998).²⁰

A mesma tendência parece acontecer relativamente aos estudos existentes sobre a obra para teatro de Almada. Os holofotes dos investigadores e dos críticos têm andado voltados para a conjugação das múltiplas áreas artísticas do autor e pouco direccionados para o teatro, tendo-se registado, apesar disso, nos últimos anos, principalmente a partir do trabalho realizado no seu espólio, um crescente interesse pela vertente teatral.²¹

Ainda assim, em 1971, Maria Aliete Galhoz, na recensão já citada, traz à tona o teatro de Almada, mostrando que o autor não imprimiu nas suas peças um cunho temático ou ideológico, antes as dotou de uma linguagem com diversos «símbolos que permitem um entendimento visual, auditivo, de sensibilidade e intelectual» (1971: 99).

Com uma posição semelhante, Duílio Colombini, em 1978, na sua dissertação de doutoramento, percorre as peças que, à época, se conheciam (muitas das quais através da edição da Estampa), para afirmar que «o teatro foi um desses ângulos de

²⁰ Não se contemplam nesta tese os espectáculos representados após a morte do autor. Sobre as representações de peças de Almada, em vida do autor, *vd.* o ponto 1.2.

²¹ Este interesse surge, nomeadamente, a partir de 2011, ou seja, a partir da segunda fase da inventariação e catalogação do espólio de Almada Negreiros e Sarah Affonso, no âmbito do projecto *Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu* (www.modernismo.pt).

visão a que Almada dedicou especial interesse, talvez porque seja o teatro uma arte visualista (e auditiva) por excelência» (1978: 8)²².

Efectivamente, Almada é «um visual», como o definiu o seu amigo Fernando Amado, em 1943, no texto «Os Desenhos de Almada» (1999: 49) e como o próprio já havia afirmado em *Orpheu 1915-1965*, para se diferenciar de Fernando Pessoa, que qualifica de «um auditivo» (2015: 8). O teatro interessa a Almada enquanto um todo: do texto ao espectáculo – pois, recorde-se, para o autor o espectáculo é ver (Varella 1993: 13).

É, portanto, o fascínio pelas artes do espectáculo que determinam a presença constante do teatro no percurso artístico de Almada: «a actividade teatral foi, não o esqueçamos, o modo de expressão que mais persistentemente envolveu a sua acção artística, de 1912 (23, 2.^o Andar) a 1965 (*Galileu, Leonardo e Eu*)», como observa Fernando Matos Oliveira (1997: 140). Ainda assim, em 1998, a investigadora Alette Cavalieri constata que, «no que se refere em especial ao teatro, a bibliografia crítica é ainda muito reduzida, se considerarmos a quantidade de estudos dedicados às outras formas de expressão do artista, tais como, a pintura, o desenho, o conto, o romance, a poesia» (1998: 278-279).

De um modo geral, os estudiosos consideram que Almada, enquanto dramaturgo, não seguiu a esteira das correntes literárias da época, conduzindo os seus textos por outras vias, de forma a consagrar a sua estética pessoal. Luiz Francisco Rebello, por exemplo, chega mesmo a afastar Almada dos «padrões do passado mais próximo, não só o realismo-naturalismo como o simbolismo-decadentismo» (1994: 136), tal como faz Ivo Cruz, ao deixá-lo de lado no seu ensaio sobre os autores do teatro simbolista em Portugal (1991). Já Teresa Rita Lopes, sem espartilhar o teatro de Almada Negreiros num período estético-literário preciso, considera que o autor está na senda da estética simbolista, tanto pela valorização do mito, «*comme la génération symboliste, Almada a privilégié le mythe au théâtre*» (1985: 97), como pela concepção da própria acção:

Chez Almada, le concept d'action se rapproche beaucoup, par deux aspects, de celui des Symbolistes: il voulait que cette action fût à la fois hors de la vie réelle et «intérieure»,

²² A edição de 1978 partiu da dissertação de doutoramento intitulada *Arte e Vida no Teatro de Almada Negreiros*, de 1972.

c'est-à-dire qu'elle ne s'accomplisse vraiment qu'au fond de chaque spectateur» (ibidem: 101).

Por seu lado, José Oliveira Barata lê o teatro de Almada sob o prisma do futurismo, considerando que «Almada é um futurista superficial (arriscaríamos a dizer de pose)», já que o seu teatro remete «para uma pureza quase infantil, recheada de denso simbolismo, sempre servido por um lirismo muito pessoal» (1991: 348).

Mas quando se procura saber quais as repercussões da teoria estética de Almada ou a afirmação do seu teatro no panorama literário e artístico do teatro português do século XX, os críticos literários mostram-se tendencialmente omissos, preferindo abstrair-se de considerações valorativas, até porque a relativa proximidade temporal inviabiliza o distanciamento necessário para o efeito. No entanto, com uma opinião negativa sobre o teatro de Almada surge João Gaspar Simões, para quem a edição das dez peças, pela Editorial Estampa, veio mostrar que o pintor não foi um «grande homem de teatro» (2004: 121), pois o que escreveu nesta área só poderia ser entendido por intelectuais: «Plasticamente, todas as peças ou fragmentos de peças contidas no seu volume de *Teatro* (...) oferecem garantias cénicas» (*ibidem*: 122); o problema reside na linguagem utilizada, que só encontra aceitação «junto dos iniciados ou dos admiradores do génio literário de Almada» (*ibidem*).

De um modo diferente, Óscar Lopes, na História da Literatura Portuguesa, faz jus ao Almada Negreiros dramaturgo, expondo-o como:

Autor de peças teatrais com estrutura simbólica, por vezes quase balética, em que os temas, análogos aos do romance e de certos textos doutrinários, giram em torno da autenticidade individual nas suas relações com o amor e a mais larga convivência humana (1996: 995).

Já em 1984, Luiz Francisco Rebello chama a atenção para os principais dramaturgos do nosso teatro, compilando uma antologia de textos dos *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*, na qual acrescenta:

Todo o seu teatro [de Almada Negreiros] é uma tentativa, quase ímpar na nossa dramaturgia contemporânea, de recuperar a pureza do discurso teatral mediante um revirginizado sentido da convenção cénica, por um lado, e por outro uma espantosa agilidade verbal e uma constante invenção plástica, que deliberadamente recusam o código naturalista (1984: 103).

Ora, esta recuperação da «pureza do discurso teatral» alinha-se com a poética do teatro, constatada por Natália Correia, em 1964 (vd. ponto 1.1.1.).

Com o mesmo objectivo de reunir um inventário de autores e de peças incontornáveis no cenário português, Duarte Ivo Cruz redige, em 1986, o *Repertório Básico de Peças de Teatro*, dirigindo-o, particularmente, aos grupos de teatro amador, para não lhes faltar textos de qualidade. Nesta selecção, Ivo Cruz recomenda três obras de Almada Negreiros, *Antes de Começar*, *S.O.S.* e *Deseja-se Mulher*, comentando sobre esta última: «O seu modernismo resulta do próprio texto, não comporta por isso quaisquer excrescências de encenação» (1986: 56).

Refira-se que, dois anos antes, o catálogo da exposição sobre Almada, patente na Fundação Calouste Gulbenkian, entre Julho e Outubro de 1984, organizado por Margarida Acciaiuoli, para além de contemplar um conjunto considerável de reproduções de trabalhos que Almada produziu no âmbito do espectáculo, inclui também um artigo de Vítor Pavão dos Santos em que este define um perfil de Almada, «Homem de Teatro» (1984a: S/p), com as informações que à data estavam disponíveis²³.

Em 1988, sai uma compilação de textos de crítica teatral, por Jorge de Sena, em que este se refere a Almada Negreiros como «uma das grandes figuras da criação do modernismo português» e à sua produção dramática como «teatro de vanguarda» (1988: 320).

Mais tarde, a propósito da comemoração do centenário do nascimento de Almada, a imprensa faz sair alguns ensaios críticos sobre as diferentes vertentes do artista, nomeadamente a teatral. Aqui, destaca-se o texto «A Tragédia da Unidade»,

²³ De notar que o autor publica o mesmo texto, «O Homem de Teatro», no catálogo *Almada Negreiros e o Espectáculo* (1984b), exclusivamente dedicado às obras de Almada no domínio do espectáculo, presentes na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian.

de Luiz Francisco Rebello, no qual se alude à unidade artística da criação teatral de Almada, «autor de textos, de cenários e figurinos, na busca da profunda unidade entre o suporte literário do espectáculo e a sua expressão plástica, entre o poeta e o público» (1993: 18). Uma vez mais, o crítico não deixa de apontar o dedo à falta de representações dos textos de Almada: «Não houve a coragem de levá-lo à cena – obviamente demasiado pequena para o seu tamanho» (*ibidem*: 19). E, um ano depois, fazendo ainda sair um outro texto, «Omnipresença do Teatro na Obra de Almada Negreiros», volta a traçar uma resenha do percurso teatral de Almada, colocando-o em paralelo com as tendências estéticas europeias vigentes e equacionando a expressividade da sua linguagem:

O teatro de Almada realiza como que a síntese entre a provocação e o *non-sense* futurista, a estilização e o descarnamento expressionista, o automatismo surrealista – sem que no entanto seja possível detectar-se nele qualquer tipo de seguidismo escolar (1994: 139).

Nesse mesmo ano, Celina Silva publica a sua dissertação de doutoramento, na qual sistematiza a produção literária de Almada e reformula o índice dos títulos do autor para teatro, através de uma bibliografia aí publicada. À luz do que hoje se conhece, em muito graças ao espólio, a proposta da investigadora está, contudo, ultrapassada²⁴.

Na sequência do Colóquio Internacional – *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade*, que reuniu, em Dezembro de 1996, no Porto, um grupo considerável de estudiosos, é publicado o volume das actas, que constitui uma colectânea de interesse sobre as diferentes vertentes artísticas de Almada, incluindo, naturalmente, o teatro.²⁵ No seu ensaio, Fernando Guimarães salienta que o teatro de Almada consegue a valorização da sua linguagem, porque mantém a poesia nos seus textos: «Representando uma enunciação figurada, aproxima cada vez mais o teatro da poesia, como se o primeiro fosse um longo poema dramaticamente desenvolvido» (1998: 315). Novamente a ideia, que parece a chave

²⁴ Este aspecto é desenvolvido no ponto 3.2. desta tese.

²⁵ Sobre o teatro, saliento os textos de Ana Paula Guimarães e Carlos Augusto Ribeiro; Almir de Campos Bruneti; Arlette Cavalieri; Fernando Cabral Martins; Fernando Guimarães; Gustavo Rubim; e Yara Frateschi Vieira. No entanto, tendo em conta a unidade necessária ao estudo da obra de Almada, outros trabalhos desta colectânea poderiam ser referidos.

para o entendimento da escrita teatral de Almada, de que o teatro é expressão da poesia.

Já Arlette Cavalieri, com «Projeções da Vanguarda Teatral Russa no Modernismo Português: O Teatro de Almada Negreiros», levanta novas possibilidades de análise dos textos dramáticos almadianos, reflectindo sobre as «possíveis implicações estéticas e culturais das vanguardas russas, especialmente o teatro russo de vanguarda» (1998: 269). Com pertinência, compara o impacto de Almada, no âmbito do Modernismo português, ao de V. Maiakovski no contexto do futurismo russo: «em muitas atitudes e frases do poeta futurista russo é possível ver por refração a personalidade e o pensamento de Almada Negreiros» (*ibidem*: 275). Acrescentando, quase de seguida:

Se a trajectória do artista português parece em certo ponto se cruzar com os caminhos teóricos e estéticos formulados por esses movimentos [construtivismo russo e cubo-futurismo], é certo também que ela traçou atalhos próprios, desvios muito pessoais que acabaram por conferir uma personalidade muito original a Almada (*ibidem*).

Sintetizando, à semelhança de outros investigadores, Cavalieri observa que «uma das características flagrantes em todas as suas peças é precisamente o seu aspecto plástico e, sobretudo, antinaturalista» (*ibidem*: 268); pois todas assentam numa «linguagem artística orientada para a primazia da visualidade, expressa pelo Almada dramaturgo-pintor, segundo as leis do abstraccionismo geométrico, caras ao espírito das vanguardas russas, especialmente o cubo-futurismo e o construtivismo» (*ibidem*: 280). O encontro das artes visuais e das literárias – aspecto basilar da obra de Almada – não está orientado para uma estética naturalista nem mimética, mas antes se destina a «um teatro do espectáculo, cuja ênfase nos recursos externos, visuais e auditivos, propõe enredos cénicos não-objectivos e a consequente inter-relação entre as diversas artes» (*ibidem*).

Neste seguimento, Fernando Matos Oliveira, num ensaio sobre *Deseja-se Mulher*, para além de afirmar que «a conhecida *ingenuidade* almadiana teve tradução numa recusa do mimetismo aprendido» (1997: 138), justifica o anti-realismo na peça em causa com a fórmula «1+1=1»: «por esta se vê o não-realismo fundacional de Almada, porque ela não é uma Unidade a que se tenha acesso pelo

Logos. O seu anti-mimetismo assenta nesta ostensiva violentação da lógica aparente» (*ibidem*: 141-142).

É em 1998 que a revista *Colóquio Letras* surge nas bancas com um extenso *dossier* sobre Almada, incluindo reproduções de desenhos e de manuscritos, embora sem um ensaio especificamente sobre a vertente teatral do autor. Ainda assim, inclui uma minuciosa recensão ao volume *Teatro* (OC 1993), feita por Armando Nascimento Rosa, em que o autor afirma: «O seu teatro [de Almada] é como um laboratório de sábio renascentista, que tivesse sido decorado de acordo com o *atelier* artesão de um artista plástico em busca hiperactiva» (1998: 435).

Em 2001, naquela que é a última História do Teatro Português publicada, Duarte Ivo Cruz volta a realçar o perfil de dramaturgo e de vanguardista de Almada, definindo-o como «o único modernista com dramaturgia consistente, ainda que dispersa (...) e cronologicamente irregular» (2001: 213), para, poucos anos depois, acrescentar: «Almada simboliza, melhor do que ninguém, o modernismo português, pela integralidade da obra. E, no caso do teatro, pela singularidade no contexto dos dramaturgos do *Orpheu*» (2004: 86).

Em 2004, Ana Paula Guimarães lança uma perspectiva sobre a obra literária de Almada, em diálogo com as palestras de Italo Calvino, na qual analisa a peça *Aqui Cáucaso* como um testamento (ao mesmo nível do painel *Começar*, de 1969) e o teatro de Almada como uma «presença»:

O teatro é, para Almada, mais do que a representação do acontecimento ou do instante (...) é, sobretudo, uma representação a tal ponto consciente de si própria que se concebe como uma presença. (...) Sem generalizar soluções, o Teatro, eixo de todas as artes, opera sobre o protagonista e o intérprete um gesto de desnudamento, o da necessidade, o da “acção do íntimo individual” (2004: 183-184).

Neste mesmo ano, Fernando Cabral Martins, num volume dedicado aos textos de Ramón Gómez de la Serna publicados na imprensa e ilustrados por Almada, reconstitui o percurso madrileno do artista português, referindo, especificamente, que «em Madrid dá-se, de facto, um reacendimento da paixão teatral, ou melhor uma reorientação dela» (2004: 19). Terá sido na capital espanhola que Almada escreveu grande parte dos seus textos para teatro, nomeadamente, «*Deseja-se*

Mulher, a mais ambiciosa construção dramática de Almada» (*ibidem*), obedecendo a uma «vontade admitida de ter sido autor dramático em Espanha, reiterada depois como vontade de o vir a ser em Portugal» (*ibidem*). Cabral Martins, referindo-se a *El Uno, Tragedia de la Unidad*, afirma que «apenas se conhecem os textos portugueses» (*ibidem*). No entanto, esta situação alterou-se, pois os manuscritos castelhanos foram, entretanto, localizados no espólio do escritor.²⁶

Do Brasil, chega o trabalho académico de José Araújo Alencar que, a propósito das relações entre *Deseja-se Mulher*, *S.O.S.* e *Protagonistas*, observa:

É estranho que nem Almada, nem os principais comentadores de sua obra, jamais tenham relacionado *Protagonistas* com a tragédia da unidade, no contexto de uma trilogia. (...) *Protagonistas* tem muito mais proximidades com *Deseja-se Mulher* do que, propriamente, *S.O.S.*, considerada por Almada com uma espécie de continuação da primeira (2006: 71).

Bem pertinente esta aproximação entre *Deseja-se Mulher* e *Protagonistas*, como se verá adiante. No entanto, a hipótese de «trilogia», mesmo que equacionável, perde substância quando se avaliam os materiais de *El Uno*.²⁷

De facto, o acesso a um extenso conjunto de documentos inéditos, através da catalogação que, desde 2011, tem sido feita no espólio de Almada, no âmbito do projecto *Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, tem permitido ampliar, nos últimos anos, o conhecimento sobre a obra de Almada em geral (e da sua expressão no teatro, em particular). Muitos destes novos materiais têm vindo a ser divulgados em publicações e iniciativas científicas e culturais (em Portugal e no estrangeiro): desde o *Colóquio Internacional Almada Negreiros*, em 2013, em Lisboa, no âmbito da comemoração dos 120 anos do autor, até à exposição *José de Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser Moderno*, em 2017, na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), passando pelas exposições *Almada por Contar*, em 2013, na Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), e *Almada: O que Ninguém Soube que Houve*, em 2015, no Museu da Eletricidade (Lisboa) e ainda pelas inúmeras conversas, tertúlias e debates que têm acontecido regularmente sobre a vida e obra

²⁶ Sobre estes manuscritos, *vd.* capítulo 3 desta tese.

²⁷ Este assunto é desenvolvido no capítulo 4.

de Almada Negreiros – para nomear apenas as actividades que decorreram no nosso país.

Com tudo isto, tem-se, portanto, assistido a uma ampliação veloz da bibliografia almadiana, reclamada há tanto pelos críticos, o que, por um lado, abre hipóteses de análise e de interpretação, mas que, por outro, pode exigir também um certo distanciamento temporal, para deixar respirar as novas obras que têm vindo a público.

Particularmente com o catálogo da exposição homónima *Almada por Contar* (Costa *et al.* 2013), publicado em 2013, dá-se início à divulgação de materiais inéditos presentes no espólio do autor. São vários os documentos aí apresentados que se relacionam com o universo do espectáculo (incluindo a *performance*), desde textos a figurinos e cenários, passando por fotografias e edições. O teatro é, pois, «o melhor fio para ligar todas estas peças» (*ibidem*: 27).

Em 2014, a revista *Colóquio Letras* dedica novamente um *dossier* a Almada Negreiros, publicando alguns estudos com documentos inéditos localizados no espólio do autor. Com «Apontamentos sobre uma cena de teatro moderno de Almada Negreiros» (Costa 2014a: 58-75), por exemplo, dá-se a conhecer aquela que poderá ser a metade do último quadro da peça *S.O.S.*, lida por Almada a 9 de Junho de 1932, no final da conferência *Direcção Única*, que proferiu pela primeira vez no Teatro Nacional de Almeida Garrett, a convite de Amélia Rey Colaço. Esta cena não foi publicada por Almada, tendo sido «substituída uns dias depois, a 15 de Junho, pelos dois quadros do segundo acto da mesma peça, aquando da repetição da conferência em Coimbra, a convite da revista *presença*» (*ibidem*: 58).²⁸

No final desse mesmo ano de 2014, surge a edição, em formato *e-book*, totalmente dedicada a Almada, que reúne as comunicações do *Colóquio Internacional Almada Negreiros*, possibilitando o acesso a um conjunto de mais de quatro dezenas de ensaios sobre as diversas vertentes artísticas do autor, incluído duas comunicações que incidem especificamente sobre o teatro. Numa, traça-se um percurso pela obra de Almada «Dramaturgo e teorizador da expressão e da criação teatral» (Cruz 2014: 100-109), e, na outra, apresenta-se o documento inédito *A Radiotelefonia e o Teatro*, uma palestra radiofónica que terá sido lida, em 1935, aos

²⁸ Sobre esta metade do último quadro de *S.O.S.*, vd. o ponto 3.2.1.

microfones da Emissora Nacional (Costa 2014b: 449-454). Trata-se de um texto-áudio-*performance* que traz elementos essenciais para o entendimento da linguagem do teatro como poesia, pois, ainda nas palavras de Almada: «A poesia é a verdadeira alma de toda e qualquer arte, de toda e qualquer expressão das linguagens da arte» (2014: 456).

Através do catálogo da exposição homónima *Almada: O que Nunca Ninguém Soube que Houve* (Ferreira/ Santos 2014), continua-se a ideia da unidade da obra de Almada, colocando a tónica na criação dos livros de artista, desde o jornal *Parva* e da história *O Pierrot que Nunca Ninguém Soube que Houve* (elaborados no contexto do «Club das Cinco Cores»), até aos estudos geométricos, que ocuparam o autor durante uma parte significativa da sua vida.

Dos vários colóquios que, entretanto, se foram organizando por universidades estrangeiras (em Albuquerque, Bogotá, Pisa e Madrid) e nos quais se abordou a figura de Almada, nuns de forma mais central do que noutros, destaca-se o de Madrid, por ter já publicado o seu volume de ensaios, *Almada en Madrid* (Delgado/ Paula-Soares 2016). Aqui, numa dezena de artigos, define-se um percurso aprofundado sobre os anos em que Almada viveu e se expressou artisticamente na capital espanhola, passando, inevitavelmente, pelas suas produções para teatro. Neste campo, isolam-se dois textos: «Aunar y Tragediar lo Singular Plural: un Cierta Teatro de Almada» (Pereiro 2016: 73-100) e «A Última Grande Ideia de Arlequim» (Costa 2016: 25-35) que, embora de diferentes maneiras, tratam o tema da fórmula da unidade, «1+1=1», tão presente na escrita para e sobre teatro de Almada Negreiros.

Também a exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian, entre Fevereiro e Junho de 2017, *José de Almada Negreiros: uma Maneira de Ser Moderno*, veio reunir um número considerável de obras do autor, permitindo (re)leituras múltiplas e cruzadas sobre as suas diversas expressões artísticas, numa perspectiva de unidade. Como não poderia deixar de ser, o catálogo homónimo, editado por Mariana Pinto dos Santos, reproduz muitas das obras expostas, continuando a possibilidade de se confluir para o *Almada-uno* o modo de Almada «ser moderno» (Santos 2017). O teatro, o cinema, a *performance* e o espectáculo desdobram-se, aqui, em imagens, apontamentos e reflexões mesclados com as diferentes formas de arte: «[a geometria] aparentando aprofundar a ideia moderna

de autonomia da obra de arte, projecta, na verdade, a ideia visual e teatral de uma coreografia poética», remata Fernando Cabral Martins (2017: 40) no ensaio que assina neste volume.

Concluindo, têm-se avolumado as investigações em torno da obra múltipla de Almada, sendo que a tendência é para construir abordagens unificadoras das diferentes expressões artísticas em vez de se tentar escrutinar especialismos nos trabalhos do autor. No que respeita ao teatro, para além de se traçar um perfil sobre as peças escritas, os estudiosos mostram interesse em compreender a vertente total do espectáculo na obra de Almada, em que palavra-gesto-desenho-silêncio servem a intenção comunicativa e a aspiração máxima do “ver”. Alguns documentos inéditos têm vindo a público e cresce a certeza, atribuída aos continuados trabalhos no espólio do autor, de que há textos e variantes por publicar que podem concorrer para a renovação dos estudos almadianos.

Todos estes novos elementos salientam a necessidade de se publicar um volume actualizado do teatro de Almada Negreiros – ou mesmo do Espectáculo em Almada Negreiros –, que incluía, por um lado, todos os escritos conhecidos para e sobre teatro; e, por outro, a multifacetada contribuição do autor para o mundo dos palcos. Uma edição deste teor permitirá alargar (ainda mais) o conhecimento sobre o teatro de Almada, continuando a contribuir para clarificar o seu lugar na globalidade da obra do autor e ainda a sua presença ímpar no contexto artístico e cultural português.

1.2. Nos palcos

O texto para teatro, para se cumprir, deve chegar à cena. O palco (nas suas variadas formas) é o centro da comunicação, e o espectáculo é, por excelência, o momento do ver, é uma parte desse todo que tem por nome teatro. Ou, nas palavras de Ortega y Gasset: «teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* – espectáculo» (1982: 75).

Do texto ao palco, «a palavra e o gesto imprimem uma virtude estranha de percussão e transfiguração» (Amado 1963: S/p). O que o texto idealiza, o palco faz acontecer. O que o autor dramático concebe, o encenador torna espectáculo. O que é feito de escrita passa a ser feito de palavras ditas, de gestos, de movimentos, de expressões, no fundo, de uma linguagem cénica. Porque, como explicita António Pedro, «encenar é pôr em cena, transformar em espectáculo um texto escrito, fazer do verbo carne, se quiserem aceitar, como é do meu gosto, uma mais poética definição» (1976: 18).

Apesar do seu lado efémero, há elementos do espectáculo que podem ser guardados, como por exemplo, os cenários, os adereços e os figurinos (incluindo apontamentos, maquetas, *croquis*, guarda-roupa, objectos, etc.). Também se podem gravar memórias dos ensaios e das representações; recuperar-se, consultando a imprensa, as expectativas dos jornalistas e as reacções dos críticos, já que «os discursos que o teatro origina – entrevistas, notícias, críticas a espectáculos e crónicas – existem como parcelas de uma história comum, pública e privada, alimentada pela relação de sedução e fascínio entre artistas e público» (Brilhante 2007: 92); conservar-se convites, programas, fotografias e vídeos – no fundo, reunir-se tudo o que está para além do texto e que permita descrever e analisar um determinado espectáculo de teatro.²⁹

Mesmo admitindo as dificuldades próprias da recolha e da subsequente organização dos elementos a integrar num estudo desse âmbito – nomeadamente, quando se reporta a épocas recuadas –, não se pode deixar de lamentar aqui a sua inexistência. Para melhor compreender a História do nosso teatro e ampliar a

²⁹ Nas últimas décadas, muitas companhias e espaços de teatro têm procurado reduzir o lado efémero dos seus espectáculos, conservando, e muitas vezes até disponibilizando *online*, todos os elementos que conseguem reunir (textos; fotografias; vídeos; materiais áudio; etc.).

memória colectiva, há que conservar e investigar os materiais ligados ao processos de transformação cénica: os espectáculos.³⁰

É neste sentido que se pretende aqui recuperar algumas informações sobre as duas peças escritas por Almada que foram representadas durante a sua vida: *Antes de Começar* (em quatro momentos distintos) e *Deseja-se Mulher* (com apenas uma encenação). Desta pesquisa, destaca-se, desde logo, o desfasamento temporal entre a data de escrita e, depois, a de publicação e de encenação destas duas peças: um intervalo de mais de três décadas. No que respeita a *Antes de Começar*, terá sido escrita entre 1919 e 1921; estreada em 1949 e publicada em 1956, aquando da sua segunda encenação. Por seu turno, a peça *Deseja-se Mulher* foi encenada pela primeira vez em 1963, tendo saído integralmente em livro, pela Verbo, em 1959, com a inscrição do ano de 1928, como referência da sua data de escrita. Estes hiatos, notados inevitavelmente pela crítica da época³¹, levantam, ainda hoje, várias dúvidas sobre os motivos pelos quais Almada não terá publicado mais cedo estas (e outras) peças de teatro – o que poderia também ter antecipado a sua encenação e, assim, a sua visibilidade no meio teatral. Não estaria o público português preparado para o entender? Ou, por outro lado, Almada ter-se-á sentido inibido pela conjuntura opressiva da criatividade artística? Quando se colocam estas questões, há contornos do contexto histórico, político e social que emergem, naturalmente, na equação das conjecturas sobre este tema e que, aqui, apenas são levantadas.³²

Regressa-se, portanto, à cena teatral, e abre-se o pano para as representações que foram feitas destas duas peças, em vida do autor, procurando contribuir, assim, também para a historiografia dos espectáculos de Almada Negreiros.

³⁰ A base de dados gerida pelo Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, CETbase, com direcção científica de Maria Helena Serôdio, permite a consulta dos registos sobre as representações que têm vindo a ser feitas em Portugal nos últimos anos (contudo, nem sempre com a actualização que se desejaria para um projecto *online*), tornando-se uma ferramenta útil para o estudo do espectáculo teatral português, em geral, mas também do espectáculo em Almada Negreiros, em particular. Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase>.

³¹ Recorde-se o artigo de Eduíno de Jesus (1959), citado no ponto 1.1.1. (vd. p. 20).

³² Por outro lado, quando se reflecte sobre a ausência das peças de Almada nos nossos palcos, as dúvidas estendem-se, necessariamente, até aos nossos dias, já que, mesmo depois da edição dos dois volumes com o teatro de Almada (OC 1971 e OC 1993), a sua encenação é muito pouco frequente. Mais do que respostas, deixam-se questões para trabalhos futuros.

1.2.1. *Antes de Começar*

A propósito dos espectáculos de Almada, em 1960, no *Diário de Notícias*, João Gaspar Simões atalha: «Se não estamos em erro, a *Princesa dos Sapatos de Ferro*, interpretada no palco do São Carlos por um grupo de amadores, é até hoje [17/03/1960] o seu único trabalho montado para o público» (2004: 117). Estava enganado Gaspar Simões, porque se esquecera das encenações de *Antes de Começar*, assumidas por Fernando Amado, em 1949, no Teatro Estúdio do Salitre, e em 1956, no Teatro Nacional e no Centro Nacional de Cultura (Pavão dos Santos 1993: 53, 55) – ambas fora das salas convencionais e do circuito comercial.

A peça *Antes de Começar* estreia-se no palco, em 1949, e só depois é publicada em texto, em 1956, no programa do espectáculo, editado pela Mocidade Portuguesa – Centro Universitário. A capa desenhada pelo próprio Almada (vd. anexos, p. 88), uma mancha com uns losangos de Arlequim, lembra, curiosamente, a coberta do livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, que em 1922 traça os contornos do Modernismo no Brasil³³. *Antes de Começar*, escrita entre 1919 e 1921, no rescaldo da estadia de Almada em Paris, é também ela uma peça do nosso Modernismo, mesmo que só tenha vindo a público no final dos anos 40.

Fernando Amado, homem do teatro e amigo de longa data de Almada, assume todas as encenações de *Antes de Começar*. A primeira, a 17 e 18 de Junho de 1949, no Teatro-Estúdio do Salitre³⁴, com figurinos de Sarah Affonso e interpretação de Maria Antónia Joyce (a Boneca) e António Manuel Couto Viana (o Boneco), mereceu a atenção da crítica que, contudo, não lhe foi muito favorável. No dia 19 de Junho, o *Diário de Lisboa* publica uma opinião assinada por M. A. (Azevedo 1949: 2), que, num tom claramente pejorativo, classifica a peça de Almada como uma «obrazinha» com «muita nebulosidade, muita coisa controversa e incontrovertível», concluindo que «o hermetismo de Almada inutilizou a intenção teatral da sua obra». Apesar disso, reconhece a boa colaboração de Sarah Affonso, «que vestiu os bonecos», assim como a prestação singular dos dois intérpretes. Ora, este artigo dá azo a uma

³³ Remete-se para a capa do livro com um padrão de losangos arlequinescos de cores fortes, reproduzida na revista *Colóquio Letras*, 149/150, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 351, e que pode ser apreciada online:

<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=149&p=351&o=r>.

³⁴ A folha de divulgação deste espectáculo encontra-se reproduzida em anexo, (vd. p. 87).

pequena polémica, em correspondência aberta, entre Almada, o director do *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso, e o cronista em questão que, sabe-se mais tarde no decurso dos artigos publicados nesse periódico, é a jornalista e escritora Manuela de Azevedo.³⁵ Almada questiona o papel da crítica que evoca «a despropósito de um espectáculo de teatro (...) a autenticidade de factos a criticar» (Manso 1949: 4), remetendo para a passagem em que M. A. afirma que o autor de *Antes de Começar* veio «um dia a público para “revelar o segredo do nascimento de Homero”» (*ibidem*).

Sem temer a crítica, nem os rótulos de «pseudo-intelectuais», Fernando Amado, a 8 de Junho de 1956, leva vez a cena, pela segunda, a peça *Antes de Começar*, agora no Teatro Nacional D. Maria II, com o grupo de Teatro Universitário de Lisboa. Os actores são Lourdes Castro, autora dos figurinos (cujos desenhos são reproduzidos no programa do espectáculo³⁶), caracterização, cabeleiras e desenho de fundo, e Luís Filipe de Abreu. O cenário é de Almada Negreiros, que publica ainda o texto da peça no programa do espectáculo.

Em Junho de 1960, *Antes de Começar* é novamente representada, desta vez no Centro Nacional de Cultura, com encenação de Amado e a interpretação de João d'Ávila e Irene Cruz (que se recorda com ternura desse espectáculo)³⁷.

A 20 Dezembro de 1964, Fernando Amado estreia, na Casa da Comédia, a quarta e última encenação desta peça³⁸, que antecede a apresentação de *O Iconoclasta ou O Pretendente Imaginário*, do próprio Amado. Os intérpretes são, agora, Maria do Céu Guerra e Luís de Sande Freire, com figurinos desenhados por Vítor André (Vítor Pavão dos Santos)³⁹. No programa do espectáculo, Amado declara que «a peça de Almada Negreiros é um exemplo de teatro poético, na acepção menos convencional e mais pura do termo» (1964: S/p). Neste sentido, Amado sublinha o valor da palavra poética, que se afasta da estética naturalista e realista e

³⁵ A polémica em questão encontra-se documentada no *Diário de Lisboa*, entre 19 de Junho e 2 de Julho de 1949.

³⁶ *Vd. anexos*, p. 90.

³⁷ Agradece-se a Irene Cruz, com quem tivemos a oportunidade de conversar no âmbito desta investigação, em Julho de 2011, no Teatro Aberto, em Lisboa, sobre Almada Negreiros e a sua interpretação em *Antes de Começar*.

³⁸ A peça terá as seguintes apresentações na Casa da Comédia: de 20 a 22 de Dezembro de 1964, e de 22 de Janeiro a 5 de Fevereiro de 1965.

³⁹ Fotografia de cena reproduzida nos anexos (*vd. p. 90*).

se aproxima das ideias de teatro experimental que o encenador ambiciona para a Casa da Comédia.

Note-se que, depois da morte de Almada, e de acordo com os registos disponíveis⁴⁰, *Antes de Começar é*, de longe, a peça mais representada nos palcos portugueses. Os diálogos poéticos entre o Boneco e a Boneca, capazes de «falar para todos»⁴¹, como preconiza Almada, poderá ser a razão por detrás da aposta que tem vindo a ser feita com este texto.⁴²

⁴⁰ Registos consultados através da plataforma arquivística *online* CETbase.

⁴¹ «Nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro» (Negreiros 1924a: 11).

⁴² Está por fazer uma pesquisa exaustiva dos espectáculos a partir dos textos almadianos, postos em cena após a morte do autor, bem como uma abordagem crítica a essas mesmas representações – aspectos que extravasam o domínio desta investigação, mas que se revestem de interesse para outras abordagens. Assinale-se, contudo, que, nos últimos tempos, tem-se assistido a um renovado interesse na adaptação para o palco de vários textos de Almada, muitos dos quais não são peças dramáticas, propriamente ditas, mas escritos que contêm em si uma teatralidade latente: desde a poesia ao conto, passando pela novela e o romance, indo até às conferências e aos manifestos. A título de exemplo, refira-se o último espectáculo produzido dentro destas características: *Al Mada Nada*, de Ricardo Pais, a partir de uma colagem de vários textos (entre os quais a narrativa *Salimbancos*), apresentado pelo Teatro Nacional São João, no Porto, em 2014 (reposto em cena em 2017). Sobre este espectáculo, leia-se o artigo de Basto (2014: 501-502).

Veja-se também Serôdio (2014: 286-296), a propósito dos espectáculos que a companhia O Bando tem vindo a apresentar com base na obra de Almada.

1.2.2. *Deseja-se Mulher*

A 26 de Novembro de 1963, acontece a estreia de *Deseja-se Mulher*, na Casa da Comédia, também sob a encenação de Fernando Amado. O texto havia sido publicado integralmente em 1959 e, dado o seu carácter de «teatro moderno, teatro simbólico, “anti-teatro”, ensaio teatral, comédia em três actos, como lhe quiserem chamar», de acordo com as palavras da cronista Alice Ogando (*apud* Coelho 2006: 116), encaixava perfeitamente nos objectivos traçados para a Casa da Comédia – a divulgação de dramaturgias contemporâneas.

Antes da estreia, contudo, o espectáculo (texto e ensaio geral) passa pela aprovação da Censura, procedimento regular na época, tal como o comprovam os documentos dactiloscritos conservados na Torre do Tombo.⁴³ O texto, aprovado com alguns cortes, foi classificado como espectáculo para maiores de dezoito anos. O dactiloscrito segue integralmente o livro *Deseja-se Mulher*, publicado em 1959, com excepção de uma ou outra gralha ou um ocasional erro ortográfico – que, aliás, os censores tiveram o cuidado de corrigir. Da análise feita aos materiais do arquivo da Censura, constata-se que o lápis azul é usado em passagens, a maioria nas didascálias, que poderiam ser lidas como alusões políticas, religiosas ou que, à época, foram consideradas de conteúdo obsceno ou imoral. Todas as expressões ofensivas das boas condutas ou que remetessem para assuntos considerados vulgares foram riscadas e, em algumas situações, assinaladas com a palavra «Atenção» – muitas delas, novamente, nas didascálias, o que reforça, precisamente, a função de controlo que se pretendia exercer sobre o trabalho de encenação e de direcção de actores. O que não é dito pode ser insinuado em palco – e a Censura estava consciente disso. Assim, todas as alusões de teor impudico ou moralmente ofensivas foram censuradas neste texto.⁴⁴

O depoimento oral de Maria do Céu Guerra permite confirmar que, antes da estreia, houve um ensaio aberto ao público que contou com a presença dos censores: «Houve ensaio de Censura, mas não houve nenhum corte. Eles estiveram

⁴³ *Vd.* anexos, pp. 91-96. Exemplificam-se, no anexo, os principais cortes feitos ao texto. Os documentos consultados pertencem ao arquivo da Torre do Tombo, da série de Processos de Censura a Peças de Teatro, do subfundo da Direcção-Geral dos Serviços de Espectáculos, do Secretariado Nacional de Informação.

⁴⁴ Sobre este assunto, leia-se Costa (2013).

presentes, mas, que me lembre, não aconteceu nada» (Guerra 2011: S/p). A actriz, que se estreia em palco com esta peça, comenta ainda o contexto político-cultural vivido:

A Casa da Comédia não era um lugar de resistência política. O Dr. Fernando Amado era um monárquico da via democrática. Pertencia a um grupo, mas não era um perseguido. E o Almada também não. Na Casa da Comédia não se passava o sobressalto que acontecia noutros lugares: como no Teatro Moderno, no Teatro Estúdio de Lisboa, no Teatro Experimental do Porto e, durante algum tempo, no Teatro Experimental de Cascais (*ibidem*).

Para o elenco, Fernando Amado escolhe um grupo de jovens, muitos deles ligados ao Conservatório Nacional de Lisboa ou a grupos universitários, sedentos de um teatro diferente daquele que, então, se fazia, e que vieram a ser actores reconhecidos no meio artístico português. Reproduz-se o programa em anexo⁴⁵, mas destacam-se nos papéis principais: Norberto Barroca, Manuela de Freitas, Fernanda Lapa e Maria do Céu Guerra. O nome de Vítor Silva Tavares ficou associado à cenografia, aos figurinos e adereços.

Dentro dos limites da fotografia, pois «a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de “Olhe”, “Veja”, “Aqui está”; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem deíctica» (Barthes 1998: 18), é possível, ainda hoje, ver alguns dos cenários, figurinos e adereços utilizados neste espectáculo, permitindo, assim, reconstruí-lo. A propósito dos cenários, por exemplo, é evidente a proximidade entre os desenhos de Almada, que acompanham a edição, e as criações de Silva Tavares. Em anexo, apresentam-se, lado a lado, algumas dessas fotografias e os respectivos desenhos de Almada, para que se possam confrontar as analogias. Também se reproduzem imagens que permitem ver alguns dos figurinos e dos adereços utilizados.⁴⁶

Apesar disso, há um lugar onde a objectiva da máquina não chegou (onde, aliás, nunca chega): a memória. Aí estão guardados alguns dos momentos da construção

⁴⁵ Programa concebido por Vítor Silva Tavares. Reproduções em anexo (vd. pp. 97-98).

⁴⁶ Vd. anexos, pp. 99-100. Fotografias cedidas gentilmente por Teresa Amado; incluídas também no trabalho *Casa da Comédia: Um Palco para uma Ideia de Teatro*, de Rui Pina Coelho. Muitas destas fotografias estão assinadas por José Marques, um dos mais importantes fotógrafos de cena portugueses do século XX.

dos cenários e dos outros elementos. Ter tido a oportunidade de conversar com alguns dos intervenientes neste espectáculo (Fernanda Lapa, Maria do Céu Guerra e Vítor Silva Tavares) permitiu fixar algumas destas memórias. A propósito dos cenários, Silva Tavares acrescenta:

Na cenografia, o Almada não se meteu nada. Mas não me afastei muito dos desenhos do Mestre: as árvores, a casa... não copiei, mas também não me afastei. Os desenhos inspiraram-me: eram muito sintéticos e minimalistas. E, como não havia dinheiro para os cenários, ajudaram-me imenso. Por uma questão de economia, usei materiais à base de cartolina, papel de cenário, pano-cru, serapilheira, elementos cosidos na serapilheira... Não dava para grandes fantasias cenográficas (Tavares 2011: S/p).

Sobre a despreocupação de Fernando Amado relativamente aos aspectos da execução técnica do espectáculo, como por exemplo a mudança de cenário, transcreve-se um episódio narrado por Fernanda Lapa:

Para além do texto, tudo lhe [a Fernando Amado] passava um bocado ao lado. Por exemplo, a primeira cena passava-se no *cabaret* e a segunda na casinha da Vampa. Nos ensaios acontecia sempre pararmos para se fazer a mudança de cenário. E demorávamos muito tempo. Até que uma de nós perguntou: «Oh Dr. Amado, mas como é que se vai passar de uma cena para a outra?» E ele respondeu: «Oh menina, com a maquinaria! Nunca ouviu falar da maquinaria?»

Ora, no ensaio geral aconteceu o mesmo. O Almada passou-se! Até que um dos rapazes disse: «Mestre, não se preocupe que eu resolvo!» E lá esteve ele, com mais umas pessoas, toda a noite a treinar para que houvesse uma mudança rápida de cenários (Lapa 2011: S/p).

Mesmo com uma sala pequena e com poucas apresentações, o espectáculo foi considerado um momento de sucesso teatral, com adesão, tanto pelos que assistiram, caso do próprio Almada, como por aqueles que nele participaram:

[*Deseja-se Mulher*] constituiu uma sensação num círculo restrito de espectadores, com Almada sempre na plateia, assistindo entusiasmado a todas as representações,

gritando invariavelmente, quando o pano abria para o 2.º quadro, mostrando Fernanda Lapa, sozinha e meditativa em cena: “Que bela máscara!” (Pavão dos Santos 1993: 56).

Na verdade, a crítica acolhe *Deseja-se Mulher* com o entusiasmo próprio de quem há muito aguarda por textos que tragam a modernidade para os palcos portugueses. Uma modernidade que está filiada na mesma estética de Ionesco, Jarry, Apollinaire ou Cocteau, como reconhece Rui Pina Coelho (2006: 116).

Imprimindo elogios ao dramaturgo, Orlando Vitorino salienta:

O talento de Almada Negreiros tem assim o sinal do génio: não põe em cena (ou não desenha, ou não escreve) o que, sendo próprio de um só, pode interessar a todos, mas sim o que, sendo de todos, ou universal, só é susceptível de ser apreendido na extrema, pura e íntima singularidade de cada um (1964: 13-14).

Por seu turno, Tomás Ribas, para além de admitir que *Deseja-se Mulher* é «uma obra eminentemente poética e eminentemente teatral onde a poesia se sobrepõe à realidade, à realidade dos símbolos» (1963: 16), acredita que Fernando Amado «soube e pôde conceber uma encenação que não atraiçoa a obra, bem pelo contrário, pois que sabiamente plasticiza aquilo que no texto é para tal e mantém a poética e tão teatral realidade da acção e das personagens» (*ibidem*).

A poeticidade desta peça é constatada por outros críticos e, curiosamente, pelos próprios intervenientes no espectáculo. Fernanda Lapa, por exemplo, observa: «O Fernando Amado era um Poeta. Para ele, Teatro era Poesia. O Amado interessava-se pela forma como o texto era dito. Foi muito importante para a geração que trabalhou com ele» (2011). E no sentido da valorização da palavra dita, da palavra-poema, Vítor Silva Tavares admite:

A forma de fazer teatro do Fernando Amado mantém-se ainda hoje em muitos dos actores que trabalharam com ele. Uma forma hierática: propriedade no dizer o texto. Entender o texto – e o texto entendido como o verbo poético. E o teatro entendido como uma expressão, por excelência, da Poesia. Neste caso, a Poesia corporizada e vocalizada (2011: S/p).

O próprio Fernando Amado, no programa do espectáculo, identifica o «estilo poético» de Almada ao recordar outras peças que o ouviu ler e ainda outras que o autor lhe narrou, «peças a que o tempo não traçava limites, nem reclamavam localização no espaço, focando assuntos divertidíssimos, irmanava-as evidentemente o estilo poético e também uma singular exigência e agudeza de símbolos» (1963: S/p).

Quando questionada sobre a receptividade do público à peça, Maria do Céu Guerra não hesita:

Foi enorme. O que se passava era único. A Casa da Comédia tinha um prestígio e um grupo de gente que a adorava. Havia muito pouca coisa. Havia coisas com pouca frescura. A Casa da Comédia tinha saído do Centro Nacional de Cultura (na rua António Maria Cardoso), onde se tinha começado a ensaiar e a trabalhar. As pessoas mais antigas da Casa da Comédia eram sócias do Centro Nacional de Cultura. Havia toda uma base de apoio da cidade àquele tipo de experiências de teatro.

Havia também uma coisa extraordinária: os intelectuais não estavam divorciados do teatro. E hoje estão. Havia uma vida que palpitava e que, a nós, dava-nos muito prazer. Éramos miúdos e estávamos a ser vistos pelos maiores escritores, pelos maiores pintores, por pessoas que tinham imenso a ensinar-nos. Era um público de uma qualidade e de uma riqueza extraordinárias (2011: S/p).

Tal como mencionou Céu Guerra, os intelectuais e os jornalistas estavam presentes nos espectáculos, interessavam-se pelos novos trabalhos e, muitas vezes, ainda no rescaldo da estreia, escreviam sobre tudo o que tinham visto. A imprensa assumia o protagonismo na divulgação dos eventos culturais, mas também na circulação das críticas, na formação das opiniões artísticas, concorrendo para a visibilidade das peças de teatro.

Prolongando os comentários sobre o sucesso de *Deseja-se Mulher*, Vítor Silva Tavares recorda:

Adesão. Adesão completa quando chegou ao fim. Também era tudo gente convidada. Muito entusiasmo. *Lagrimetas* do Amado. O Amado não conseguia calar o seu entusiasmo pelas coisas. Durante as representações, dizia muitas vezes: Isto é que é teatro!

Não escondia o seu entusiasmo logo. Mas isto era de uma eficácia tremenda. A adesão do público é imediata.

Durante os espectáculos, quantas vezes eu estava a olhar – não para o palco, porque já conhecia o texto, mas para o Fernando Amado, para ver a cara dele, as expressões que fazia. E isto pegava-se aos actores. Contagiava-os. Ele adorava os actores (2011: S/p).

De acordo com os testemunhos orais, Almada assistiu ao ensaio geral e, posteriormente, a todas as representações da peça, tendo a sua presença sido bastante neutra em relação ao trabalho de encenação desenvolvido sobre o seu texto. O mesmo se confirma no seu próprio depoimento ao *Diário de Lisboa*: «o artista [Almada] (...) considera esta sua peça um trabalho de *atelier*, capaz das interpretações mais ousadas, no capítulo da encenação». O jornalista acrescenta que «Almada Negreiros pretende ver primeiro a sua peça “viva”, aprender, se possível, alguma coisa com o trabalho de quem a está a montar, e comparar depois, o que pretendia fazer com aquilo que, realmente, se fez no palco do pequeno teatro da Casa da Comédia» (S/a 1963: 3).

Em vida do autor, esta é a última vez que uma das suas peças sobe a palco. As duas encenações dos textos de Almada são, portanto, apresentadas por teatros que, não sendo comerciais nem *mainstream*, dão resposta às necessidades de uma elite cultural exigente e, acima de tudo, informada sobre as tendências artísticas europeias.

Ora, já em 1935, Almada relata ter tentado, sem resultados positivos, que *Deseja-se Mulher* fosse apresentada em Lisboa, depois de também se ter gorado a possibilidade de o ser em Madrid, pela Companhia Margarida Xirgu, durante os anos em que lá viveu:

Em Portugal fiz a leitura de vários quadros de uma e outra peça [*Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*] a Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, tendo assistido outros artistas e pessoas amigas. Tratava-se de uma apresentação do meu género de teatro. Esta leitura não teve consequências (1935b: 24).

A Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro não põe em cena nenhuma peça de Almada. Convidam-no, todavia, para colaborar em diversos espectáculos criando cenários, figurinos e cartazes, mas também para realizar, em 1932, a conferência *Direcção Única* e ainda, mais tarde, para encenar um auto de Gil Vicente.⁴⁷ Fica, no entanto, a interrogação sobre as razões pelas quais a Companhia que liderava o Teatro Nacional D. Maria II não arrisca na encenação das peças de Almada (motivos políticos; artísticos; económicos; outros?).

No seu artigo de 1960, para o *Diário de Notícias*, Gaspar Simões manifesta o seu lamento por não ver os textos de Almada colocados em cena:

Consagrado como pintor, apreciado como poeta, valorizado como romancista, José de Almada Negreiros parece condenado a não obter no palco o êxito alcançado noutras actividades em que pôs à prova o seu engenhosíssimo espírito. (...) Parece injusto que assim seja, visto que, de uma maneira ou de outra, não há arte “modernista” mais espectacular que a do autor do *Pierrot e Arlequim* (2004: 117-118).

Como se pretendesse reforçar esta injustiça (e destacar a ironia do destino), Vítor Silva Tavares inclui no programa de *Deseja-se Mulher* a advertência premonitória que Garcia Lorca dirige a Almada nos tempos de Madrid, em 1928: «Dou-te trinta anos para que te entendam» (vd. anexos, p. 97)⁴⁸.

Decorridos, agora, quase noventa anos sobre as palavras de Lorca, está por avaliar o entendimento que a crítica e os palcos têm feito da peça *Deseja-se Mulher*, em particular, o que, considerando as poucas vezes que subiu a cena, poderá precisar ainda de mais alguns anos.

⁴⁷ O levantamento das colaborações de Almada com a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro é apresentado na cronologia, em anexo.

⁴⁸ Lorca referia-se aos textos *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, que lhe foram lidos por Almada na cidade de Madrid em 1928 (vd. anexos, p. 97).

2. ALMADA, UM HOMEM DE TEATRO

Teatro é o escaparate de todas as artes.

Todas as artes são todas as peças da mesma coisa.

Almada Negreiros

Almada não se dedicou por inteiro aos palcos, como o fizeram outros artistas do seu tempo (Vitoriano Braga, Alfredo Cortês ou Fernando Amado, por exemplo), e isso faz com que se torne abusivo atribuir-lhe o rótulo de *homem do teatro*¹. No entanto, parece razoável admitir que o teatro está omnipresente no seu percurso, ocupando um território vasto no seu mapa de criações artísticas e um lugar incontornável na globalidade e unidade da sua obra literária, plástica e performativa, fazendo com que possa ser designado como *homem de teatro* ou mesmo como *homem de espectáculo*, cabendo aqui toda a dimensão de um artista do “ver”.

Olhar para o *Almada-homem-de-teatro* é ver muitos: o dramaturgo, o cenógrafo, o figurinista, o ilustrador, o encenador, o coreógrafo, o bailarino, o *performer*, o crítico e até o ensaísta de uma estética teatral. E se, por um lado, parece fácil isolar cada um destes *Almadas* e analisá-los como peças distintas, por outro, é impossível não o entender como um todo, o artista múltiplo e moderno – o *Almada-uno*.

O *Almada-dramaturgo* reescreve constantemente – revela-o os inúmeros documentos do seu espólio, como o *dossier* de *Deseja-se Mulher*, ou o de *El Uno*, ou ainda uma outra versão da peça *O Público em Cena*, datada de 1946, que terá servido de base à tradução inglesa, publicada na revista *Adam*, nesse mesmo ano, e que difere em muito do texto português editado postumamente.² Nesta peça, em que é nítida a influência de Pirandello (por exemplo, no jogo meta-teatral criado em cena), Almada imprime muitas das bases teóricas com que sustenta a sua concepção estética de teatro, revelada em vários ensaios.³

¹ A presença do artigo contraído na preposição, de + o, determina e especifica esta expressão.

² Este assunto é desenvolvido no ponto 3.2.1.

³ A propósito da presença de Pirandello na obra de Almada leia-se o ensaio «Os Portugueses à Procura de Pirandello. Primeira Metade do Século XX» (Ferro 2007: 123-142); e sobre as marcas

De facto, num percurso transversal pela obra literária de Almada, percebe-se que o autor nunca abandona a escrita para teatro nem a escrita sobre teatro. Em determinados anos, parece deixá-la de lado, já que a sua produção é menos frequente, para depois a retomar, sempre com a mesma convicção: «teatro não é senão necessidade» (Negreiros 1971: 14).

O *Almada-performer* é um *fazedor* que percorre diversos caminhos para encontrar uma palavra, uma cor, um pensamento, uma imagem, um traçado, um número. A ideia que se tem generalizado do *Almada-performer* prende-se, *grosso modo*, com a sua atitude espontânea diante da arte (do desenho ao bailado, da pintura ao teatro, da geometria à poesia), mas acima de tudo com a sua intervenção na cena da (brevíssima) Vanguarda portuguesa (nos inícios do século XX), em que experimenta modos de dizer, arrisca formatos de escrita, desenha gestos irreverentes e acredita (num primeiro momento) no Futurismo como força transformadora. Almada faz parte do grupo dos que, em Portugal, não têm medo de arriscar novas formas de expressão, nem de escandalizar públicos desprevenidos ou de abanar conceitos de arte há muito instituídos. Basta pensarmos no seu envolvimento com a revista *Orpheu* (em 1915), órgão emblemático do Modernismo português, e na conferência que dá para inaugurar o nosso Futurismo (em Abril de 1917), no Teatro República. Sendo verdade que os de *Orpheu* não tinham um programa performativo propriamente dito, não se pode ignorar que estes jovens se serviram de actos espontâneos e de outros mais ou menos planeados para responder à necessidade de criar (que vinha de dentro de cada um) e à urgência de comunicar as suas ideias novas (influenciadas pelas correntes vanguardistas da Europa).

O século XX inventa, de novo, a palavra *performance*. Mas Almada (do que se sabe) não a usa para designar nenhuma das suas expressões artísticas. A vulgarização da palavra, que etimologicamente significa *actuar* ou *fazer* (e *fazer* como em *poésis*), terá chegado tarde para Almada. Ou, dito de outra forma, Almada vem antes de a palavra *performance* ter sido outra vez inventada – é *performer avant la lettre* –, já que só nos anos 70 é que a *performance* se institui enquanto

de Pirandello na peça *O Público em Cena*, o artigo «“Vou meditar porque será que eu morro de vez em quando”: notas à volta da peça de teatro *O Público em Cena*» (Costa 2017), apresentado no *Colóquio Internacional Almada Negreiros: un trait d’union tra arti e culture*, Universidade de Pisa, em 2015.

disciplina autónoma (Goldberg 2012: 7).⁴ A partir daí, o uso do vocábulo alarga-se⁵ e a dificuldade de estabilizar o seu significado cresce, pois «cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados» (*ibidem*: 8), mas sempre «como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida» (*ibidem*: 7).

Da revista *Orpheu* à efémera *Portugal Futurista*, Almada está lá sempre e, reunindo uma multiplicidade de expressões artísticas, centra em si a febre do novo, esgrimindo a totalidade do “ver”. Talvez por isso, é tão fácil perceber em Almada o *performer* do corpo e da palavra, do gesto e da poesia: que posa nu (qual Discóbolo) ou que lê em voz alta em teatros e exposições; que cria folhetos e manifestos; que dança na pele de Diabo⁶; que desenha caligramas e pinta poemas encriptados para as meninas do «*Club das Cinco Cores*». E, para chegar a muitos destes escritos de Almada (produzidos, alguns, em parceria com os membros deste clube) é preciso conhecer o código das cores, as palavras-passe para outras dimensões da leitura.⁷ Ora, este lado de enigma, em que as cores do poeta-pintor jogam com as letras e com o texto do poeta-*performer*, pode ser também ele, afinal, o vínculo da unidade em arte.

Mas Almada, não se pode ignorar, é também o conferencista pragmático e o comunicador refinado de todas as décadas, o mesmo que, entre a palavra e o gesto, assume o seu entendimento sobre a arte e os artistas, em geral, e sobre o espectáculo, em particular, defendendo o seu funcionamento em três unidades: o autor, o intérprete e o público.

O *Almada-por-detrás-da-cena* surge das múltiplas colaborações com o universo do espectáculo, em diferentes momentos da sua vida, tanto em Portugal como durante os tempos em que vive em Madrid. Ao longo dos anos, a fusão entre as artes plásticas e as artes do palco é uma constante na sua obra – o teatro, ou antes, o espectáculo, torna-se «o escarapate» do *Almada-todo*.

⁴ Para uma cronologia detalhada da *performance* em Portugal, leia-se a tese de Mariana Viterbo Brandão (2015). O texto foi-me cedido pela autora, a quem se agradece toda a disponibilidade.

⁵ No mundo do espectáculo, por exemplo, a expressão «artes performativas» equivale a «artes de palco». Para outros ensaios sobre este tema *vd.* Auslander (2006).

⁶ Referência ao bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, posto em cena no Teatro de São Carlos, em Lisboa, a 11 de Abril de 1918. Almada Negreiros é também o autor dos figurinos e da coreografia.

⁷ Recorde-se o código das cores enunciado anteriormente (*vd.* nota 17, p. 19).

Ora, Almada começa por ser o espectador-crítico e mordaz (conhecedor das peças de então) que desfaz a *Sóror Mariana*, de Júlio Dantas, no *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, que não admite os «botas d'elástico» na cena portuguesa e que reivindica *Os Bailados Russos* como «a melhor expressão de Arte» (Negreiros 1917b: S/p) a ser vista por todos os portugueses. Na verdade, Almada deixa-se contagiar pelos Bailados Russos e, talvez por isso, fica tão entusiasmado quando encontra, em Lisboa, a possibilidade de colaborar em diferentes projectos de bailados, ainda que de uma dimensão menor (com Ruy Coelho, José Pacheco e um grupo de jovens da aristocracia). Destes tempos, ficaram as folhas de sala; algumas fotografias; desenhos de cenários e figurinos; um jornal manuscrito – *Parva (em latim)* –, criados no âmbito do grupo «N. C. 5», também referido como «O Nosso Clube» ou o «*Club das Cinco Cores*», que protagonizava estes espectáculos; e alguma da correspondência trocada entre estes cinco elementos.⁸ Após a experiência dos bailados, o gosto de Almada pelas artes de palco não se desfaz. Longe disso, fica-lhe sempre o deslumbramento pelo universo do espectáculo, levando-o a criar com regularidade para diversos projectos.

Na sua última grande contribuição para o mundo do teatro, por exemplo, Almada aceita o convite de Amélia Rey Colaço e toma as rédeas do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, encarregando-se da adaptação do texto, da encenação, da criação de figurinos e de objetos – sempre a convergir para o todo que é o espectáculo.

Para além da cena, na verdade, a obra plástica de Almada está pejada de desenhos com ambientes cénicos (mesmo quando não se destinam à representação) e de personagens de palco, como Pierrot, Arlequim e Columbina, figuras da *commedia dell'arte*, de animação de rua, como os saltimbancos, ou de circo, como os trapezistas, os mágicos e os equilibristas (a pé ou a cavalo), que surgem nos mais diferentes contextos: desenhos humorísticos para periódicos; ilustrações e capas de publicações; cartazes de teatro e de cinema; painéis decorativos para espaços culturais – como os do Cine San Carlos, em Madrid; ou

⁸ A maior parte da correspondência conhecida encontra-se ainda inédita. Foram, entretanto, publicados alguns excertos, *vd.* Almada Negreiros (2015).

ainda em estudos e em painéis de azulejos para espaços privados – como os da casa da rua de Alcolena⁹.

Também na obra literária são recorrentes os textos e diálogos que, não sendo considerados peças para palco, se fundem com a escrita dramática de Almada: *As Três Conversas da Fonte com o Luar* (1971a: 131-138) ou os momentos de «Comédia» e de «Tragédia» em *Pierrot e Arlequim* (1924) constituem exemplos de como os artifícios do teatro podem estar presentes nos outros géneros literários.

Esta presença do teatro e do espectáculo na sua criação artística (quer plástica, quer literária) acentua a necessidade de se olhar para a obra do *Almada-homem-de-teatro* como um todo, na qual «todas as peças» fazem parte «da mesma coisa», como o próprio defende.

Para Almada, é no teatro que acontece a unidade das artes, «é efetivamente no Teatro que se reúnem todas as outras artes. Entendamos bem: não é o Teatro que as reúne, elas é que se reúnem no Teatro» (1935b: 22) – num entendimento que se projecta na fórmula «1+1=1». Almada é, no fundo, o pintor-dramaturgo, o poeta-*-performer*, o geómetra-cenógrafo... e ainda todos estes, juntos, em uno, a criar o espectáculo.

A unidade da obra permite, mais facilmente, traçar o lugar do teatro na produção de Almada. Quando unida, a obra artística parece um todo coeso: «como os cinco sentidos físicos são a aparência da Unidade individual humana, assim as determinadas várias artes são os sentidos da Unidade Arte», lê-se na introdução à peça *Aqui Cáucaso* (1971a: 223). Separá-la em parcelas (ou em géneros artísticos) servirá para melhor compreender a importância da individualidade de cada uma das partes que constitui esse todo. Almada não ambiciona especialismos, experimenta muito, acabando por juntar diferentes formas de se manifestar artisticamente. Isolar o *Almada-homem-de-teatro* é apenas uma tentativa para encontrar um dos fios que o unem em arte.

⁹ Para esta moradia dos anos 50 do século XX, desenhada pelo arquitecto António Varela, Almada cria um vasto conjunto de painéis de azulejos e um vitral. Destacam-se quatro painéis, em que a figura de Arlequim marca presença. Sobre esta casa, *vd.* Mourão (2013).

2.1. Por detrás da cena

Há todo um outro espectáculo por detrás daquele que acontece em cena. Os bastidores de uma peça de teatro são mais do que os camarins dos actores, a teia de mover cenários ou a mesa do luminotécnico. Por detrás da cena constroem-se imagens e projectam-se os momentos da peça; criam-se cartazes, folhetos, programas, adereços, cenários, figurinos, etc.; redigem-se críticas, entrevistas e artigos para a comunicação social – pedaços de um todo a que se chama espectáculo. Querer contrariar a sua dimensão efémera tem feito com que se estabeleçam suportes de fixação que, embora capazes de registar instantes, são ilusórios na tentativa de resgatar a vida única e irrepetível que se gera em palco.

As memórias do que foi um espectáculo, para além de pertencerem a cada um dos seus intervenientes (incluindo o público que a ele assistiu), podem ficar guardadas em desenhos e esboços de cenários, de figurinos, de objectos, em fotografias e imagens de vídeo, em depoimentos e recortes de imprensa, etc., que, apesar do seu valor documental e artístico, serão sempre fragmentos de um todo irrecuperável. Sobre a importância dos cartazes, por exemplo, Maria João Brilhante acrescenta: «Um cartaz pode ser um concentrado onde cabe o estilo de uma companhia, uma imagem de marca, a estética de um momento histórico, uma ideia de teatro e uma estratégia de comunicação com o público» (2007: 92).

Para lá da escrita dramática, Almada colabora desde cedo (e até tarde) com as artes de palco. O teatro não pode prescindir das outras artes, porque em maior ou menor escala elas reúnem-se no seu seio, tal como, nas palavras do próprio Almada, acontece, por exemplo, em relação à pintura: «não conheço pintor vivo ou morto, que na palavra *Teatro* não fosse como em coisa sua: o Teatro é nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas» (1948: S/p). O *Almada-pintor* produz inúmeras obras plásticas que serviram, de diversos modos, a cena teatral – desde cartazes a cenários, passando por folhetos e programas, até figurinos e adereços, foram muitas as colaborações que aproximaram o artista dos palcos, levando-o a fazer parte da complexa rede de intervenientes que ficam por detrás da cena.

No catálogo da exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian entre Julho e Outubro de 1984, Vítor Pavão dos Santos lembra: «urge reunir os seus desenhos

teatrais conhecidos e juntar-lhes outros, que por aí andem escondidos, para melhor se compreender este pintor, este poeta, que foi toda a vida do teatro» (1984a: S/p).

Um ano antes, em Madrid, na Fundação Juan March, teve lugar uma exposição, organizada por Lima de Freitas, que contempla a vertente do teatro, embora em pequena escala. No catálogo, este investigador assina também um texto sobre o tema, reafirmando a importância de se dar a conhecer essas obras (1983: S/p).

Uma década depois, no âmbito das comemorações do centenário do nascimento de Almada Negreiros, Vítor Pavão dos Santos organiza uma mostra temática no Museu do Teatro que pretende atenuar o dito «escândalo» do desconhecimento da obra para palco de Almada, reunindo muitos dos desenhos para teatro, fotografias e ainda o guarda-roupa concebido por Almada para a sua encenação do *Auto da Alma*, em 1965, oferecido ao museu por Jorge de Brito. Esta exposição, *O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, constitui um momento importante na historiografia do espectáculo deste autor, do qual o catálogo homónimo é um testemunho fundamental.¹⁰

Nos últimos anos, as exposições organizadas sobre a obra múltipla de Almada têm incluído alguns dos novos materiais para o universo do espectáculo (tanto literários como plásticos).¹¹ Continua, no entanto, a existir um grande número de documentos inéditos, que têm vindo a ser localizados, sobretudo, graças à catalogação sistemática do espólio do autor. Desde 1993 até hoje, portanto, o número de documentos que se conhecem sobre as suas colaborações com o espectáculo aumentou, pelo que seria possível organizar novamente uma mostra sobre os trabalhos de Almada para o espectáculo, permitindo traçar de forma consistente o percurso artístico do autor nesta área.¹²

Explorando, aqui, o artista «por detrás da cena», desenha-se um retrato de Almada enquanto «espectador-crítico»; «cenógrafo»; «figurinista-aderecista» e

¹⁰ Recorde-se que, já em 1984, Vítor Pavão dos Santos organiza a exposição Almada Negreiros e o Espectáculo, na Fundação Calouste Gulbenkian, bem como o respectivo catálogo (Pavão dos Santos 1984b).

¹¹ Tal como aconteceu, por exemplo, nas exposições: *Almada por Contar*, em 2013, na Biblioteca Nacional de Portugal, e *José de Almada Negreiros: uma Maneira de Ser Moderno*, patente na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2017.

¹² Sabe-se, ainda assim, que há desenhos e estudos de Almada que, por se encontrarem em posse de particulares ou por ainda não terem sido localizados, inviabilizam a catalogação completa da sua obra neste domínio.

«ilustrador», apresentando um conjunto de trabalhos que permitem perceber a dimensão que o espectáculo tem na sua obra.

2.1.1. O espectador-crítico

Almada é o espectador atento e crítico que, insatisfeito com o que assiste nos palcos, não se inibe de patear em público, de reclamar a modernidade ou de exigir o afastamento de todos os que provocam a estagnação cultural. Em gestos de sátira e de humor, traz a lume a sua voz inconformada, pejada de uma energia renovadora, que, na primeira década do século XX, encontra eco na geração à qual pertence – a de *Orpheu*. É assim nos imprevisíveis tempos da Vanguarda portuguesa, entre a *Orpheu* e a *Portugal Futurista*, e continua a manter uma postura intervencionista, nos anos seguintes, através de artigos, conferências e ensaios (muitos dos quais publicados em periódicos), ainda que num tom comunicativo menos excêntrico. Tal como observa Ellen Sapega:

Os anos 20 formam um período de transição e aprofundamento no pensamento de Almada Negreiros (...) o desejo de criticar, reformar e renovar a arte portuguesa (...) ainda se acha intacto, mas agora o Almada futurista, agressivo e insolente muda de tom e suaviza um pouco o ataque. Parece que ele não só quer ser ouvido, mas quer dialogar com o público português e, para fazer isso, o autor tem de moderar-se um pouco, mesmo continuando a trazer a sua mensagem estética da modernidade do século XX para os seus ouvintes (1988: 10).

Ora, embalado pela pateada na estreia da peça *Sóror Mariana* de Júlio Dantas, no Teatro Ginásio, em Lisboa, a 21 de Outubro de 1915, e na senda da polémica que havia rebentado na imprensa a propósito da revista e dos jovens d'*Orpheu*, Almada faz sair, em edição de autor, entre Junho e Julho de 1916, o *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, fixando assim «a sua verdadeira entrada na cena teatral» (Pavão dos Santos 1993: 8).

Neste manifesto, o traço do desenho humorístico (meio de expressão com que Almada se apresentara na vida artística lisboeta) reveste-se de palavras para dar lugar a um extravagante texto-caricatura: um confronto estético-literário entre os de *Orpheu* e todos os que criticam o grupo, representados pelo emblemático médico-escriptor Júlio Dantas, que, segundo consta, consegue adquirir grande parte

da edição do panfleto, ainda que não lhe seja possível apagar o rastilho ateados pelos exemplares em circulação (Ferreira 2013: 33).

A forma impressa do manifesto contém um lado visual (criado pelo próprio Almada) que contribui, em larga medida, para acentuar a finalidade provocatória do discurso. Da grafia (o texto é redigido na íntegra em caixa alta) ao uso expressivo de um pictograma (uma pequena mão negra, de indicador esticado a apontar para a onomatopeia «PIM!»), passando pelo recurso à pontuação expressiva, por exemplo, as exclamações em «TODOS OS DANTAS QUE HOVER POR AÍ!!!!!!!!!!!!!!» (Negreiros 1916: S/p), há toda uma eloquência gráfica, performativa, que introduz o leitor no tom de espectáculo, insubmisso e excêntrico que Almada imprime ao seu manifesto.

Recorrendo a artifícios da escrita próprios da estética futurista e assumindo-se, logo no frontispício do manifesto, como «Futurista e *Tudo*», Almada demarca-se na linha da vanguarda e isola os de *Orpheu* daqueles que o maldizem e repudiam, ou seja, da «GERAÇÃO QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS» (*ibidem*). As críticas a Dantas sucedem-se de forma implacável, tanto ao nível pessoal como profissional, sendo várias vezes intercaladas com uma investida, em jeito de refrão, «MORRA O DANTAS! MORRA! PIM!» (*ibidem*). Segue-se um relato pormenorizado e corrosivo do espectáculo teatral que está na base do manifesto, *Sóror Mariana* – no qual o *Almada-espectador-crítico* entra em acção. O escárnio de Almada não se restringe à peça; pelo contrário, serve-se dela para citar um conjunto de nomes do nosso meio teatral, artístico, literário, jornalístico e político que pactuam com o passadismo intelectual, não contribuindo para a transformação artística, cultural e social do país¹³. Mas mais do que chegar aos nomes que elenca, o manifesto de Almada pretende atingir «TODOS OS JORNAIS DE LISBOA», «ACTORES DE TODOS OS TEATROS! E TODOS OS PINTORES DAS BELAS-ARTES», «E TODOS OS QUE SÃO POLÍTICOS E ARTISTAS» (*ibidem*), no fundo, e uma vez mais, «TODOS OS DANTAS», ou seja, todos os que, na sua opinião, comungam do espírito balofo e mesquinho que sustenta o conservadorismo da arte e da cultura portuguesa no início do século XX e que, de alguma forma, se opõem a que uma

¹³ Em «Notas à margem do *Manifesto Anti-Dantas*» (Ferreira 2013: 61-106), faz-se um levantamento exaustivo dos nomes e das referências histórico-culturais presentes no manifesto, ao mesmo tempo que se procura reconstituir e enquadrar as críticas apontadas.

geração como a d'*Orpheu* floresça na senda do cataclismo renovador das vanguardas europeias.

Em 1917, Almada surge de novo em cena (ou por detrás desta) na sua vertente de espectador-crítico para assinar, com Ruy Coelho e José Pacheko¹⁴, o folheto-manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* (inserido, nesse ano, na revista *Portugal Futurista*). Com um outro tom, menos cáustico do que o do *Manifesto Anti-Dantas*, mas sem deixar de ser irónico e mordaz, Almada expressa o seu entusiasmo pela companhia dos *Ballets Russes*, de Serguei Diaghilev, aquando da sua vinda a Lisboa, e incita veementemente o «Português» a assistir aos espectáculos: «Vai ver os *Bailados Russos*. (...) Vai ver esse gesto dominador e sumptuoso da Civilização da Europa Moderna! Vai aprender a seres livre e feliz por tua própria iniciativa!» (Negreiros 1917b: S/p). Reivindicando para si uma «brutal energia do nosso puro sangue de artistas conscientes, com os olhos atentos na Europa» (*ibidem*), Almada, Ruy Coelho e Pacheko, colocam o dedo na ferida do público português, acusando-o de «servilismo» a uma estética gasta, que em nada contribui para uma aproximação às modernas manifestações de arte que os *Bailados Russos* representam: «Os *Bailados Russos* são a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar porque eles explicar-te-ão a Sublime Simplicidade da Vida onde tu, Português, vives ignorantemente crucificado» (*ibidem*).

O convívio com o fundador da companhia e com Massine, coreógrafo e bailarino, aumenta o fôlego de Almada para se entregar a um projecto desta natureza. Embora longe de constituir um grupo de contornos profissionais – os bailarinos que o formam são todos jovens inexperientes –, as produções artísticas em que Almada participa (como figurinista, coreógrafo e até bailarino) contam com música de Ruy Coelho e cenários de José Pacheko e Raul Lino. A este propósito, Almada escreve numa carta aberta ao *Diário de Lisboa*:

Os cenários de *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, da autoria do arquitecto José Pacheko são os maiores que têm sido montados em Portugal e para a sua iluminação teve de ser reforçado pela primeira vez o cabo da electricidade do teatro de S. Carlos! (1925b: 2)

¹⁴ Numa carta ao *Diário de Lisboa*, publicada a 4 de Maio de 1925, Almada afirma ser o único autor do manifesto (Negreiros 1925c). Coerentemente, a folha volante impressa localizada no espólio de Almada Negreiros, com o número de inventário ANSA-IMP-1, só inclui o nome de Almada.

Durante o ano de 1918, acontecem apresentações no São Carlos – *Bailado do Encantamento* e *A Princesa dos Sapatos de Ferro* –, no Teatro da Trindade – *O Jardim da Pierrette* – e, por último, no Palácio da Quinta das Laranjeiras – *Sonho do Estatuário*.¹⁵ A imprensa recebe de forma calorosa estes espectáculos de dança, com fins beneméritos para apoio às madrinhas de guerra, que contam sempre com uma plateia de gente da alta aristocracia. Lê-se na *Ilustração Portuguesa*, de 13 de Maio de 1918:

Deslumbramento e volúpia dos olhos, encanto e enlevo dos ouvidos, os bailes de S. Carlos, pródigos de ritmos inéditos e de sedutoras policromias afirmaram o gosto refinado dos seus organizadores, a quem o público de escol, que assistiu ao desenrolar daquela teoria de plásticas formosuras femininas, de efebos de lenda e de crianças ágeis e requebradas como avezinhas, não regateou as suas palmas e os seus bravos (S/a 1918: 365-366).

Anos mais tarde, em 1925, a imprensa dá conta da polémica entre Almada e o músico Ruy Coelho, no âmbito da reposição do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*. Dada a divergência de métodos de trabalho e do desentendimento à volta do conceito de «colaborador», Almada chega a entregar-se ao calabouço por sua livre vontade: «devia ter entrado [em *A Princesa dos Sapatos de Ferro*] – mas não entrei. Faltei, por isso, a um contrato. Logo, entreguei-me à prisão. É da lei» (S/a 1925b: 5). Com esta determinação, Almada reafirma a sua postura crítica e, de certo modo, vai definindo o valor que o verbo «colaborar» tem na sua vida de artista.

Continuando a sua presença enquanto espectador-crítico do universo do espectáculo, e olhando, também, para as novidades que o grande-ecrã traz a Lisboa, Almada escreve um artigo para o *Diário de Lisboa*, em 1921, intitulado «Charlie Chaplin», no qual expressa toda a sua admiração pelo desempenho artístico de Charlot:

¹⁵ Sobre os bailados em que Almada colabora, leia-se o levantamento feito por Pavão dos Santos 1993: 10-34 e o ensaio de Ferreira 2014: 438-448.

Eu admiro toda a gente que saiba fazer qualquer coisa de que eu não seja capaz – toda a gente faz qualquer coisa que eu não sei. Charlot é uma delas. Além disto Charlot conseguiu o que a época exige de um homem, nesta tumultuosa concorrência do excesso de população – ser inimitável (1921b: 3).

Um nível de admiração semelhante expressa Almada por Walt Disney, aquando da estreia de *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938, no cinema Tivoli, em Lisboa:

Walt Disney conseguiu esta superintendência da arte, esta artecracia (...) quem manda é a obra e quem sabe é o autor, quem manda é a arte e quem sabe é o artista. E quando isto foi assim, resultou o melhor negócio de cinema até hoje realizado! (2006: 279).

Nesta conferência, *Desenhos Animados: Realidade Imaginada*, proferida a 21 de Novembro e publicada em Dezembro de 1938, Almada aproveita também para desenhar algumas das suas ideias sobre a arte, em geral, e o cinema e o teatro em particular, avançadas já na palestra radiofónica «O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra» (1935b: 13-19).

Ainda em 1921, no *Diário de Lisboa*, pode ser lido um depoimento sobre a peça de teatro *Adão e Eva*, de Jaime Cortesão, em que Almada revela o seu desejo de encontrar, nos palcos portugueses, peças que cumpram as suas ideias de teatro: «Nós tínhamos necessidade de que a peça fosse boa, estávamos fartos de andar sozinhos, sem o guia de mais experimentados; nós necessitávamos de dissuadir as nossas certezas por meio da experiência dos do dobro da nossa idade» (1921c: 3).

Neste artigo, com um registo bastante diferente do que adopta no *Manifesto Anti-Dantas*, inicialmente mais conciliador e, em determinados momentos, mais entusiasmado, Almada começa por mostrar abertura e expectativa em relação aos autores da geração anterior (os «do dobro da nossa idade»), no sentido de encontrar alguns pontos em comum no que respeita à concepção estética de teatro. No entanto, esta esperança inicial transforma-se quando o autor se depara com o espectáculo de Cortesão. Desiludido com *Adão e Eva*, Almada sabe reconhecer o grande responsável pelo fracasso desta peça: a imaginação (ou antes, a sua ausência), «nós, apesar da nossa idade, sabemos o que se entende aqui por teatro, a ausência absoluta de imaginação e encantamento desde autor e actores até

cenários e público» (*ibidem*). Não poupando críticas, próprias de um espectador exigente, cujo conhecimento sobre o teatro se ancora no «entusiasmo bravo do nosso sangue» (*ibidem*), Almada conclui:

Durante os três actos esperámos ver transparecer por cima dos seis nojentos personagens a voz do autor anunciando claramente o nome daquela estrada para a qual temos as pernas bem treinadas (foi para isto que fomos ao teatro), mas a nossa expectativa levou uma derrota tão grande como a própria peça (*ibidem*).

O fascínio que Almada vai revelando, ao logo da vida, por determinados artistas (homens e mulheres) confirma o seu interesse e gosto pela arte do espectáculo, tanto na área da representação, como da dança ou da música. Vejam-se os casos de Mimi Aguglia¹⁶, Charlie Chaplin, Vera Sergine, La Goya, La Argentinita e, mais tarde, por muitas personalidades com quem se vai cruzando nas representações das suas peças¹⁷. A verdade é que, a partir dos artigos que Almada escreve a propósito destas figuras, pode-se também construir uma imagem sobre a vida cultural dos anos 20:

É interessante notar que, em paralelo com a agitação política e social da época, a vida cultural lisboeta fervilhava com uma actividade artística de grande intensidade. Por isso, Almada debruçava-se sobre temas tão variados como o cinema, o *music-hall*, o teatro e a arte (Sapega 1988: 12).

Como se tem visto, no entanto, nestes seus textos, Almada não se limita a ser um observador acrítico. Pelo contrário, o autor imprime a sua presença com opiniões pessoais vincadas em torno das temáticas em causa que, muitas vezes, parecem afastar-se do objecto da crónica para, depois, se aproximarem do leitor, resultando em textos com um estilo muito próprio. Cria-se duas partes na mesma crónica que, mesmo quando parecem desconexas, o «universo pré-lógico do poeta»

¹⁶ Remonta a 1910, aquando da sua passagem pelo Liceu de Coimbra, o episódio das begónias roubadas para oferecer à actriz italiana Mimi Aguglia (Gaspar 2004: 165) – a mesma que, em 1912, deslumbra Almada nos palcos de Lisboa e o leva a traçar um expressivo desenho-caricatura. *Vd.* cronologia, em anexo.

¹⁷ Fernanda Lapa e Maria do Céu Guerra, por exemplo, conservam memórias e testemunhos escritos da admiração que Almada tinha pelo seu trabalho de actrizes (nomeadamente autógrafos), mas também do carinho que Almada nutria por todos os actores, em geral. *Vd.* depoimentos em anexo.

acaba por unir (Sapega 1988: 15), remetendo para a fórmula que dá sentido à arte: «1+1=1».

Leia-se um exemplo no artigo sobre Charlot:

Esta crónica, embora não o pareça, refere-se exclusivamente a Charlot conforme eu a intitulei, e apenas terei de pedir desculpas ao leitor pela forma como a minha compreensão das coisas se exerce tão voluptuosamente que até parece ausentar-se por vezes do discurso prometido (1921b: 3).

Ellen Sapega reconhece que a «voluptuosidade» é a palavra certa para descrever o estilo que marca as crónicas de Almada, pois «evoca uma fruição pessoal da escrita» (1988: 13) e «consiste numa técnica de prosa poética, onde a maneira de o autor se exprimir importa tanto como a apreensão da realidade que ele descreve» (*ibidem*).

Dentro deste registo, isolem-se ainda outros exemplos: em 1923, Almada publica na revista *De Teatro* uma dedicatória a Vera Sergine, acompanhada por um retrato desta actriz francesa, na qual faz também uma reflexão sobre os actores, o público e o teatro: «Como todas as artes, o teatro é uma ponte por onde não se pode deixar de passar para chegar à outra margem» (1923: IV)¹⁸.

No ano de 1924, e depois da passagem de La Goya pelo nosso país, Almada publica um texto em que, primeiro, discorre sobre a necessidade de se ter consciência, como as crianças, das coisas de que se gosta, criticando todos os que não sabem dizer «do que gostam mais em todo o mundo» (1924b: 3), e só, depois, é que afirma, sem receios: «o público português gosta de La Goya, e La Goya gosta do público português» (*ibidem*). Neste aplauso à cantora espanhola, o autor acrescenta a pergunta, que é também uma reflexão sobre o funcionamento da arte: «Não será, por ventura, esta a bela estrada por onde a Arte caminha naturalmente: o artista e o público gostarem um do outro?» (*ibidem*).

Em 1925, Almada deixa-se encantar de novo pela arte protagonizada no feminino. Desta vez a contemplada é «La Argentinita» (nome artístico de

¹⁸ Por se tratar de um texto que apenas conheceu a publicação na revista *De Teatro* 9, em 1923, faz-se a sua transcrição integral em anexo (vd. pp. 73-77).

Encarnación Lopez Júlvez¹⁹), sobre quem publica, no *Diário de Lisboa*, o artigo «Uma estrela do país vizinho: “La Argentinita” é uma artista verdadeira, saudável e genial», no qual elogia genuinamente a bailarina espanhola, desde logo através dos adjectivos que utiliza no título da sua crónica e, depois, pela forma como descreve a sua prestação artística:

Os seus bailes e as suas canções dizem exactamente o que dizem, não têm pormenores mágicos, nem sombras misteriosas que se derretem ao sol: Tudo é claro e nítido, e o que não é claro nem nítido é doente e inimigo da gente! (...)

(...) ao ver a genial artista «La Argentinita», a qual tanto pertence ao sol como pertence à Espanha, à dança como à graça, ao génio como a si própria, e à confirmação em pessoa de que a Natureza ainda é por enquanto mais genial do que o progresso (1925a: 3).

Para além do tom elogioso, neste artigo, Almada não descarta as críticas à arte, manifestando, claramente, uma postura exigente perante os espectáculos que sobem aos nossos palcos:

Nós, os Portugueses, estamos fartos de ver essas espanholitas que emprestam o traje umas às outras para poderem ir pelos palcos e ganhar o bastante para continuarem a andar pelos palcos à procura de melhores dias.

Nós temos a opinião de que vale mais a pena ir antes ao cinematógrafo do que às variedades do *music hall* (...)

Nós ficamos com a opinião de que a Espanha artista tem estado mal representada até à chegada triunfante de “La Argentinita”.

“La Argentinita” vem confirmar que nós tínhamos carradas de razão em não gostarmos do que estávamos habituados a ver (*ibidem*).

Na verdade, no que respeita à crítica de espectáculo, que Almada produz entre 1921 e 1925, aplicam-se as palavras de Ellen Sapega, no prefácio à compilação dos artigos que o autor escreve, neste período, para o *Diário de Lisboa*:

¹⁹ Anos mais tarde, durante o tempo em que viveu em Espanha, Almada terá tido uma relação amorosa com esta artista, tal como afirma Maria José Almada Negreiros: «Depois de uns meses em Madrid, envolveu-se com a Argentinita, que já conhecia de Lisboa. (...) Ela trabalhava com Lorca na recolha de romances antigos, que dançava e cantava pelas terreolas esquecidas de Espanha» (Almada Negreiros 2015: 52).

Nesta época, podemos ver o processo de consolidação do seu pensamento, que se traduz no encontro de um estilo próprio, através do qual Almada apresenta a sua imagem original da realidade portuguesa (1988: 9).

Entre 1927 e 1932, Almada vive em Madrid – cidade que o recebe calorosamente e que lhe proporciona diversas experiências, fundamentalmente, no domínio das artes plásticas, mas também nas do espectáculo. Almada chega da capital espanhola com uma mala cheia de teatro e com as ideias de colaboração e de unidade consolidadas para o meio artístico. Mantém o desejo de comunicar e de ser ouvido por todos e, talvez por isso, mal chega a Lisboa, encontra espaço para proferir a sua *Direcção Única* (1932). No que respeita aos artigos de crítica, assiste-se novamente a uma mudança de tom: Almada dedica-se a fundo às questões sobre a função da literatura e da arte «que são, para ele, dois géneros que devem comunicar esteticamente uma ideia ou uma visão não pensada antes, sendo obrigação do artista revelá-la ao público» (*ibidem*). Assiste-se, portanto, à presença do artista-indivíduo em estreita ligação com a colectividade à qual pertence, continuando o seu caminho de introduzir na sociedade portuguesa as suas ideias de renovação do teatro e da arte. É o que acontece, essencialmente, com os dois primeiros números da revista *Sudoeste* (com o sub-título sugestivo de *Cadernos de Almada Negreiros*).

Em 1935, no segundo número da *Sudoeste*, Almada dá a conhecer a primeira parte do ensaio «Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro»²⁰, no qual revela uma vertente de pensador e crítico sobre a arte e o teatro. A entoação com que Almada redige este seu «encorajamento» não surge revestida com a verve desconcertante dos primeiros manifestos. Aqui, o autor adopta um registo ensaístico, mostrando, contudo, a sua posição diante (e distante) dos lugares comuns sobre a arte e as Belas-Artes, mas também afastando-se do pensamento de Marinetti, em que a arte é «um assunto meramente individual» (1935b: 20). Almada coloca a tónica na criação, «e a criação é originalidade, e a originalidade é inédita no

²⁰ Embora terminando este texto com a indicação «(Continua)» (1935b: 22), Almada não chega a publicar a sua continuação, nem se conhece qualquer texto em espólio que possa preencher esta lacuna.

mundo» (*ibidem*), para mostrar que «a Arte não pode viver antes de criar a sua própria autoridade de autonomia dentro da colectividade» (*ibidem*: 21).

Mantendo uma postura de espectador atento e crítico, mas passando de um discurso de manifesto para outro de conferencista-ensaísta, Almada reivindica para o teatro a representação da unidade da arte, pois, relembre-se, «é efetivamente no Teatro que se reúnem todas as outras artes» (*ibidem*: 22).

2.1.2. O cenógrafo-figurinista-aderecista

No campo da cenografia, Almada colabora pontualmente com obras plásticas, revelando um artista que cria por desafio ou gosto e não na senda da quantidade produzida ou da possibilidade de vir a obter lucros.

Na perspectiva de Peter Brook, «o cenário constitui a geometria daquilo que virá a ser a peça, pelo que um cenário inadequado torna impossível representar certas cenas e elimina mesmo diversas possibilidades do trabalho dos actores» (2011: 146). Enquanto geómetra autodidacta, fascinado pelos números e traçados, Almada delineia alguns cenários e deixa outros tantos em proposta nos esboços conservados no seu espólio (vejam-se os exemplos de *Deseja-se Mulher* e de *El Uno*)²¹, revelando sensibilidade para a «geometria» inerente à transposição do texto para o palco .

Tomado pela lufada de arte moderna trazida a Lisboa pelos Bailados Russos, Almada empenha-se em unir as artes plásticas e as artes de palco em espectáculos singulares à época, neste caso simples bailados, possíveis também graças ao financiamento de Helena de Castelo Melhor²². Em 1918, desenha os figurinos do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, no qual também dança os papéis da Bruxa e do Diabo (vd. anexos, p. 12). Em Junho desse ano, cria o cenário e os figurinos para *O Jardim da Pierrette* (vd. anexos, pp. 12-15)²³. São desta época também os desenhos para os figurinos do bailado *A Lenda d' Ignez*, nunca representado (Pavão dos Santos 1993: 23; Santos 2017: 181).

Mais tarde, em 1925, estreia-se no Teatro S. Luís, a primeira *bluette*²⁴, *Chic-Chic*, pela Companhia de Lucília Simões, para a qual Almada desenha o cenário, um postal de Lisboa, dominado por uma composição de linhas geométricas bem definidas (vd. anexos, p. 25). Para a mesma companhia, no ano seguinte, em colaboração com Jorge Barradas, concebe o cenário da revista *Pomada Amor*.

²¹ Os desenhos e esboços dos cenários para estes projectos de teatro encontram-se reproduzidos nos anexos.

²² Trata-se da condessa Helena da Silveira de Vasconcelos e Sousa, figura da aristocracia lisboeta que apoiou financeiramente muitas iniciativas artísticas e culturais da época.

²³ Os estudos e os desenhos para estes figurinos encontram-se publicados em Santos (2017: 182-183, 185); assim como as primeiras provas do programa ilustrado (*ibidem*: 184).

²⁴ Designação atribuída a breves teatros de revista, de carácter lúdico, levados à cena no Carnaval ou no Verão.

Em 1927, assina os figurinos para a revista *Actualidades X.P.T.O.*, estreada no Teatro do Ginásio, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Também para esta companhia, em 1934, assume os cenários e os figurinos, em colaboração com José Barbosa, para a revista *O Auto da Boca do Inferno*, de Gustavo Matos Sequeira e Pereira Coelho, apresentada no Teatro Nacional de Almeida Garrett.

No tempo de Madrid, em 1929, desenha o cenário para a peça *Los Medios Seres*, de Ramón Gómez de la Serna, estreada a 7 de Dezembro no Teatro Alkázár de Madrid (vd. anexos, p. 49).

Em 1941, desenha o cenário e os figurinos para o bailado *Sonatina* do compositor espanhol Ernesto Hallfter, apresentado no Teatro de S. Carlos. Para a mesma casa de espectáculos, em 1943, desenha os cenários da ópera *Inês de Castro*, dirigida por Ruy Coelho, e os cenários e os figurinos para o espectáculo *Crisfal*, do Grupo de Bailados do Conservatório, dirigido por Margarida Abreu.

No ano seguinte, em 1944, e de novo para a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, colabora com a cenografia e o desenho dos figurinos de *Dulcineia ou A Última Aventura de D. Quixote*, de Carlos Selvagem, com música de Ernesto Hallfter (vd. anexos, pp. 61-63).

Em 1949, desenha os figurinos para o bailado *Mephisto-Valsa*, realizado pelo Grupo de Margarida Abreu, no Teatro de S. Carlos, com música de Liza e coreografia de Paul Szillard. Nesse mesmo ano, dá vida aos figurinos para a peça *Casamento das Musas*, de Fernando Amado, apresentada no Teatro-Estúdio do Salitre.

Para o espectáculo *Sereia do Mar e da Terra (La Sirena Varada)*, do poeta e dramaturgo espanhol Alejandro Casona, apresentado no Teatro Monumental, em 1952, Almada desenha o cenário.

Da segunda vez que a sua peça *Antes de Começar* é apresentada, em 1956, no Teatro Nacional D. Maria II, Almada também assina o cenário, contribuindo assim, plasticamente, para a apresentação do seu próprio espectáculo.

Os desenhos dos figurinos e o cenário-maquete para o poema dramático *Mar*, de Miguel Torga, estreado em Maio de 1966, no Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez, terão sido os últimos trabalhos de Almada nesta área, de acordo com os registos localizados (vd. anexos, p. 72).

Um ano antes, em 1965, surge o convite mais completo em termos de concepção de um espectáculo: Almada assume a encenação, a cenografia, o desenho de figurinos e de objectos de cena para a peça *Auto da Alma*, de Gil Vicente, levada ao palco do Teatro de S. Carlos, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, a 25 de Novembro. No espólio do autor, conservam-se diversos testemunhos deste trabalho, principalmente, esboços e estudos finais para os figurinos, objectos e cenários da peça (vd. anexos, pp. 70-71). Mas também um texto, sem data nem título, manuscrito com duas páginas, a esferográfica azul, preta e vermelha, sobre papel quadriculado de um caderno de argolas (ANSA-L-142), que é mais do que um depoimento para integrar o programa do espectáculo – trata-se de um breve ensaio sobre o desafio do papel de encenador. Escreve Almada:

Quanto à encenação propriamente dita, está evidentemente sujeita à condição do encenador (pintor): levar em verosimilhança possível por discursivo exclusivamente visual (Teatro) o discursivo psicológico na maneira de Gil Vicente ([1965]: S/p).

A transcrição integral deste texto pode ser lida em anexo (vd. p. 78), a par com outro texto, do mesmo âmbito, intitulado «Auto Crítica duma Encenação do *Auto da Alma* de Gil Vicente» (vd. anexos, p. 79), localizado num manuscrito inédito, com notas e desenhos de marcações de cena feitos por Almada. Esta auto-crítica constitui um testemunho de relevo sobre o trabalho desenvolvido por Almada na encenação da obra de Gil Vicente, em que «foi possível o espectáculo mas ficou aceso o imponderável depois do descer do pano» (*ibidem*), ao mesmo tempo que apresenta uma reflexão sobre a arte e a política:

Que a Arte, a Dianteira²⁵, o seja também para os dirigentes dos povos, implica que os dirigentes a não impeçam e não fiquem sem a prevenção do que vai suceder imediatamente para o dirigirem (*ibidem*).

²⁵ Esta expressão, «Arte, a Dianteira», vai ser título da conferência que Almada realiza na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a 10 de Dezembro de 1965, pouco depois da estreia do *Auto da Alma*, em Lisboa.

2.1.3. O ilustrador

Pensar no *Almada-ilustrador* é vê-lo, antes de mais, ancorado ao desenho, «a mais antiga das expressões» (Negreiros 2006: 151), como o próprio define, tentando revelar ou esclarecer o seu entendimento sobre o que o rodeia. Ilustrar, do latim *illustrare*, quer dizer iluminar, elucidar, mostrar. A ilustração serve-se do desenho que é o «entendimento a fixar o instante» (*ibidem*: 154) e amplia-se, na obra de Almada, em diversas áreas do mundo gráfico: periódicos; livros; cartazes; folhetos; programas; etc.

Na justa compreensão de João Paulo Cotrim: «Almada percorreu o século XX ziguezagueando entre lugares distintos no mapa das artes, mas com um rumo fixo e constante no pensamento, no teatro e na ilustração» (2004: 16).

Fazendo um levantamento de grande parte dos trabalhos de ilustração nos lugares do espectáculo, encontramos uma panóplia de colaborações gráficas que, sempre que possível, estão reproduzidas em anexo, na cronologia ilustrada.

Uma vez mais, na senda dos Bailados Russos, Almada cria uma série de seis desenhos sobre *Scheherazade*, *Carnaval* e *Soleil de Nuit*, para o artigo «Impressões dos Bailados Russos», de Manuel de Sousa Pinto, que foi publicado em três partes, entre 1917 e 1918, na revista *Atlântida* (vd. cronologia, em anexo). E ilustra também o programa do bailado *O Jardim da Pierrette*, apresentado no Teatro da Trindade, em Junho de 1918 (vd. cronologia, em anexo).

Em 1921, assina as capas de *A Garrett* (vd. cronologia, em anexo) e de *Fados Corridos*, folhas de música de José Maria Navarro, editadas por Sassetti & C.^a Editores. Neste mesmo ano, publica também um desenho para ilustrar o seu artigo «Charlie Chaplin» (vd. cronologia, em anexo). Curiosamente, anos mais tarde, em 1929, volta a desenhar a personagem Charlot para o texto «Conocidos que no se parecen», de Ramón Gómez de la Serna, publicado em *Nuevo Mundo*, Madrid (Rêgo 1993: 190).

Em 1922, é convidado para fazer o cartaz para a peça *A Casaca Encarnada* (vd. cronologia, em anexo), de Vitoriano Braga, estreada a 16 de Março, no Teatro Politeama, pela Companhia de Lucília Simões.

Para a mesma companhia, em 1923, Almada desenha em tons de verde o cartaz «Drama e Comédia», com uma cena protagonizada pelas personagens Arlequim, Pierrot e Colombina, que povoam muitas vezes o seu imaginário artístico (vd. cronologia, em anexo).

No mesmo ano, publica dois desenhos da actriz francesa Vera Sergine, um no *Diário de Lisboa* e o outro no número 9 da revista *De Teatro*, a ilustrar o seu artigo «A Minha Dedicatória a Vera Sergine» (vd. cronologia, em anexo). Para o número 12 deste último periódico, concebe a capa, em tons de branco e verde, com um par de bailarinos a sair de cena (vd. cronologia, em anexo). E a propósito da vinda a Lisboa da cantora La Goya, Almada, que acompanhara a comitiva da artista, traça vários desenhos, publicados no *Diário de Lisboa* (vd. cronologia, em anexo).

Em 1924, surge nas bancas o livro *D. João e a Máscara – Uma Fábula Trágica*, de António Patrício, com a capa de Almada (vd. cronologia, em anexo). Ainda neste ano, é publicado, pela Portugália Editora, *Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro*, também com capa e ilustrações de Almada – uma vez mais explorando a temática das figuras da *commedia dell'arte* (vd. cronologia, em anexo).

Para o *Almanaque dos Palcos e das Salas*, do ano de 1926, Almada faz uma capa com o retrato da «Argentinita», a já referida bailarina espanhola Encarnación Lopez Júlvez (vd. cronologia, em anexo).

De 1927 a 1932, no tempo de Madrid, Almada colabora bastante com outros artistas do mundo do espectáculo e também com arquitectos ligados a projectos de salas de teatro e de cinema, comprometendo-se com a decoração de alguns desses espaços, casos do Teatro Muñoz Seca, do Cine San Carlos (vd. cronologia, em anexo) e do Cine Barceló, todos em Madrid.

Em 1929, estreia-se no Palacio de la Música, em Madrid, o espectáculo *La Tragedia de Doña Ajada*, com desenhos de Almada (Santos 2017: 131-133).

De 1927 até 1930, são diversas as capas e ilustrações que assina para a colecção de teatro *La Farsa*, pequenos livros que surgem semanalmente nas bancas com peças de diferentes autores espanhóis. Para algumas das capas, Almada cria uma série com as personagens da *commedia dell'arte*, apesar do texto não ter nada que ver com esse universo evocativo. No que respeita às ilustrações, o *Almada-deseñador* segue as peças em causa, apresentando propostas de cenários no início

de cada acto e recriando situações breves com as personagens das cenas. Em anexo, reproduz-se grande parte destes desenhos, o que constitui uma novidade em relação à divulgação destes materiais, praticamente desconhecidos (vd. cronologia).

Em Abril de 1930, ilustra o programa «El Cine San Carlos inaugura un aparato sonoro», publicado em Madrid (vd. cronologia, em anexo).

De regresso a Lisboa, em 1932, Almada desenha o cartaz para a digressão nacional do Grupo dos 5 com o espectáculo *O Diabo Azul*, de Gustavo de Matos Sequeira e Pereira Coelho.

Mais tarde, em 1955, assume as ilustrações e a capa do livro *Teatro da Campanha*, que reúne peças de António Botelho, Rui Vieira Miller Simões, Francisco Ventura e Fernando Amado, numa edição da Campanha Nacional de Educação de Adultos (vd. cronologia, em anexo).

No ano seguinte, produz a capa para o programa do seu espectáculo *Antes de Começar*, no qual também se imprime o texto da peça (vd. anexos, p. 88).

Quando a Editorial Verbo publica *Deseja-se Mulher*, em 1959, com capa e oito ilustrações da autoria de Almada, está a divulgar o último trabalho gráfico (que se conhece), publicado no âmbito do teatro (vd. anexos, pp. 99-100). Na capa lê-se, com o título a negro e a encarnado, o desenho da fórmula «1+1=1», assinado por Almada com o «d» de haste longa, e a indicação de «espectáculo em 3 actos e 7 quadros». No interior, a abrir cada quadro e antes de fechar a peça, há um desenho a traço preto que estabelece um diálogo evidente com as didascálias. As oito ilustrações funcionam como maquetas, fixando as linhas do ambiente visual sugeridas pelo texto. É o Almada a criar a duas mãos – o escritor e o pintor juntos – e a contribuir para a concepção de teatro como arte colaborativa, um espaço onde as artes se cruzam e onde a criação individual encontra o seu lugar colectivo.

À parte todas as obras enumeradas anteriormente a propósito das colaborações de Almada na área da cenografia, figurinos, adereços e ilustrações, localizaram-se, no espólio do autor, diversos estudos para muitos destes trabalhos que, quando oportuno, se incluem também em anexo.

Tal como remata Vítor Pavão dos Santos, no universo do espectáculo não houve nada que Almada não tivesse experimentado: «por tudo passando de raspão, mas

em tudo tocando, como que por graça ou desafio, para provar que nada que dissesse respeito ao espectáculo lhe era estranho» (1993: 6).

2.2. O pensador crítico do teatro

Há no *Almada-homem-de-teatro* o pensador sobre o próprio teatro. Na sua obra, repleta de meta-reflexões a propósito da arte em geral, são diversos os textos em que o autor apresenta as suas ideias acerca da criação teatral e, em particular, dos intervenientes no processo artístico. Como se constatou anteriormente, desde o *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* – em que assistimos a um *Almada-espectador-crítico* que vocifera contra todos os que se mantêm agarrados a uma ideia gasta de teatro e que resistem às correntes de mudança que sopram da Europa – e até ao final da sua vida – em ensaios, palestras radiofónicas, entrevistas, artigos, mas também em peças de cariz ficcional, como *O Público em Cena* –, torna-se possível isolar algumas das linhas que estruturam os pensamentos estéticos de Almada sobre as artes do palco.

No entanto, estas reflexões não devem ser lidas como explicativas dos textos de teatro escritos pelo próprio Almada. O autor não incorre em abordagens estéticas para justificar o seu próprio trabalho: «pelo amor de Deus não me obriguem a explicar nada do que eu diga» (Negreiros 1923: 3). Pelo contrário, a criação artística é que poderá legitimar, de algum modo, a incursão por observações meta-teatrais. A imaginação e o tempo de criar não podem ficar, contudo, asfixiados pelas fundamentações ideológicas e estéticas, tal como refere Almada num apontamento inédito: «O artista (...) no melhor dos casos perde todo o seu tempo a justificar a legitimidade da sua posição e não lhe fica um segundo de tempo e de disposição para criar arte» ([1935e]: S/p).

Ora, a palavra teatro, o seu conceito, portanto, surge em muitas das reflexões estéticas de Almada e amplifica-se como necessidade, comunicação e espectáculo.

Teatro é necessidade

Em *O Meu Teatro*, redigido em 1969, provavelmente o último ensaio em que o autor regista as suas reflexões sobre teatro, lê-se:

Há uma característica comum a todas as artes e a qual parece exclusiva de teatro: a necessidade.

Arte é necessidade: a necessidade arte. E se aprofundarmos o vasto todo da palavra necessidade veremos que esta, mais do que «um a fazer-se» é «um ter de fazer-se» (...)

Se toda a arte é necessidade, teatro não é senão necessidade. Em arte a obra não distrai a necessidade. Em teatro menos que em qualquer outra obra (1971a: 14).

Para Almada, portanto, tanto a definição de arte como a de teatro se encontram no lugar da «necessidade» – uma força irreprimível que domina a vontade e se impõe no que tem de ser feito. Assumir que o teatro é «um ter de fazer-se» permite, de certo modo também, aproximá-lo do sentido primeiro de poesia: um fazer para perpetuar a presença no mundo, contrariando, através da criação artística, a condição humana de mortal.

Na obra de Almada, a necessidade de teatro foi-se fazendo e materializando de diferentes maneiras ao longo das seis décadas da sua produção artística, como se tem vindo a analisar. Esta necessidade de teatro passa inevitavelmente pela necessidade de colaboração entre artistas: «Se alguém neste mundo sente maior necessidade de colaborar com os outros é precisamente o artista» ([1935e]: S/p). Mais ainda:

A arte de teatro é o final de uma colaboração em espírito de todos os artistas de uma época. (...) O próprio autor de teatro é de todos o que mais frequenta todos os outros autores. (...) Assim como não seria possível a existência de um autêntico autor de teatro sem as dos outros vários autores de arte, assim também cada um destes ignoraria francamente o seu progresso se o não pudesse ver reflectido na linguagem do autor de teatro para o povo (1935b: 22).

Colaborar é, de facto, um verbo-chave, quando o que está em causa é a expressão pela arte. Almada aprendeu-o com os de *Orpheu* e reafirmou-o no tempo em que esteve em Madrid, palco de múltiplas e profícuas colaborações entre artistas ligados ao espectáculo²⁶. E é através do teatro que se pode alcançar a mais

²⁶ Este assunto é desenvolvido no ponto 4.2.2.

elevada ambição da criação artística, a sua unidade: «atingir a unidade que a Arte supõe, não é um mistério para alguns, mas é um segredo que fica no segredo de cada artista» (*ibidem*: 20).

O conhecimento de diversos territórios artísticos, como as Belas-Artes e as Belas-Letras, contribui para encontrar esse «segredo» que, segundo o autor, apenas se consubstancia no teatro.

As Belas-Artes e as Belas-Letras são apenas disciplinas individuais da Arte. A unidade de Arte reúne-se a todas numa única autoridade e numa verdadeira autonomia. (...) A arquitectura representa por si uma unidade de Arte mas não atinge a Unidade de Arte. Também a pintura e a escultura são cada uma delas unidades de Arte mas não representam a Unidade de Arte. (...) Nem a arquitectura nem nenhuma outra Arte tomada entre todas as Artes pode constituir-se representante da Unidade de Arte. Há porém uma excepção que não desvirtua o anterior, mas que explica exactamente a condição de determinada Arte. Esta Arte é o Teatro (*ibidem*: 22).

Teatro é comunicação

A necessidade-teatro estabelece uma relação directa com a necessidade-comunicação. Nas palavras de Almada: «A arte é essencialmente a linguagem da comunicação» ([1935e]: S/p), logo, teatro é essencialmente comunicação.

De acordo com Ivo Cruz, o teatro de Almada equaciona-se «numa dialéctica de busca, num combate de amor pela comunicação, relação e identificação do homem com o seu próximo, com toda a humanidade» (1965: 39).

Por seu turno, António Pedro, a propósito do valor da comunicação, num artigo sobre Almada Negreiros, acrescenta:

Quem fala, ou fala com alguém ou anda maluco pelos cantos a dialogar com a sombra. Mesmo no teatro, o monólogo é sem eco, ou finge sê-lo, porque esquece a presença que sabe do espectador ouvinte. Falar, portanto, implica uma obrigação de inteligibilidade, e o apetite da obra de arte que, é um modo de falar, nasce, antes do mais e sobretudo, duma necessidade de comunicação (1963: 6).

O «apetite da obra de arte», esse «modo de falar» ao qual se refere António Pedro, encontra eco no primeiro texto de *Pierrot e Arlequim*:

Nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro. Grandes e pequenos, instruídos e analfabetos, sábios e ignorantes, no teatro todos são Um e, por conseguinte, só o que interessa o Único pode ser agradável a todos (Negreiros 1924a: 9).

O teatro, como arte, deve ter em conta a diversidade do público, procurando chegar a cada um em particular sem, com isso, descurar o todo, a unidade: «O melhor exemplo de puro e admirável teatro são as palavras de Cristo: Falando para todos, não ignora ninguém e estima cada um» (*ibidem*: 10). No entanto, não há uma fórmula para se conseguir falar para todos. Almada não anuncia um modo próprio para o teatro se exprimir, pelo contrário, acentua a existência de uma ampla paleta de linguagens que, quando bem aplicadas, poderão chegar a um número mais vasto de espectadores:

Dentro do próprio teatro não há uma expressão única de linguagem cénica. O teatro é ainda muito mais do que nós já hoje conhecemos. As suas possibilidades dentro dos limites do teatro são inesgotáveis e exigem apenas que as imaginações individuais a elas se subordinem (2014: 456).

A subordinação das «imaginações individuais» a que Almada se refere coaduna-se com a necessidade de fazer do teatro uma arte para todos. Por conseguinte, não havendo «uma expressão única de linguagem cénica», a maneira de dizer deverá ser encontrada por cada autor de teatro, ainda que para isso seja preciso criar novas linguagens, de acordo também com os recursos disponíveis. Por exemplo, a propósito do teatro radiofónico, Almada considera que a telefonia veio trazer uma oportunidade para o teatro encontrar novas formas de comunicar: «o teatro tem diante de si mais uma maneira de expressar-se, e com esta maneira a possibilidade de criar uma nova linguagem de arte» (*ibidem*).

Ainda sobre a linguagem e recorrendo a duas figuras sugestivas – o palhaço e o sábio –, Almada mostra a dificuldade de se conseguir um equilíbrio entre o talento

para comunicar e a consistência dos conteúdos que são transmitidos. Aspecto que ganha particular relevância no teatro:

É bem conhecida a facilidade com que os palhaços se fazem entender pelo público, e pena é que eles não saibam mais coisas para no-las dizerem daquela maneira tão agradável.

Se eles soubessem tanto como os sábios, nós todos passaríamos a ser sábios por termos aprendido com os palhaços. Mas, infelizmente, os sábios não sabem dizer o que sabem, e os palhaços sabem mas não sabem nada (1924a: 11-12).

E em jeito de provocação (já que não existe uma solução única), Almada enumera os requisitos para se atingir uma linguagem ideal no teatro:

Quanto ao modo de linguagem de Teatro, tenho receita: o atraso mental, o despropósito de alienados, o espontâneo de crianças e de primários, a sabedoria de palhaços tornar unânime o público, e sobretudo a visualidade popular no relato sucinto de notícia. E se se quer, pode levar o visto universitário (1971a: 12).

A receita não é fácil, embora se depreenda, em todos os ingredientes enumerados, a presença de uma forma de expressão instintiva, natural, que contrasta com os discursos herméticos e demasiado elaborados. Impõe-se, portanto, que os autores de teatro consigam «dizer o que sabem», através de uma linguagem com «alma», capaz de ser compreendida por todos os públicos. Neste ponto, Almada revela que essa «alma», ou seja, o segredo da arte, está na poesia:

A poesia é a verdadeira alma de toda e qualquer arte, de toda e qualquer expressão das linguagens da arte. E é até mesmo o seu sentido, a sua expressão de poesia, o que torna independente cada uma das várias linguagens da arte (2014: 456).

No fundo, a relação entre poesia e teatro insere-se numa aceção modernista da poesia enquanto manifestação dramática (Rebello 1970: 39-43 e Cruz 1963: 4).

A própria ensaística teatral, desenvolvida tanto por Almada como por outros modernistas ²⁷, pretende mostrar que a linguagem do teatro-arte terá, necessariamente, de assentar na poesia:

O teatro, assemelhando-se deste modo a um poema, é considerado como um espaço de leitura e nela se conjugam o segredo, a sombra e o silêncio que são ao mesmo tempo e paradoxalmente outras tantas formas de descoberta, de iluminação ou de diálogo (Guimarães 1998: 317).

Teatro é espectáculo

Aos microfones da rádio, em 1935, Almada afirma: «o teatro é essencialmente espectáculo» (2014: 457). Ora, dentro da palavra espectáculo cabem todas as artes, tal como cabem todos os sentidos do espectador:

E dizia-me o pintor, não é pelo assunto que gosto da obra, é por uma ligação de tudo o que em cena põem diante dos meus sentidos. Se fosse surdo e seguisse a acção só vendo, gostava da obra. Em pintura e nas artes plásticas a acção é só vendo. Na música é só ouvindo. No teatro é com todos os sentidos (Negreiros 1971a: 166).

O espectáculo pode, portanto, ser encarado como o lugar de reunião das artes e dos sentidos, através do qual se atinge a mais elevada ambição da arte, a sua unidade. Convocando todas as artes, o teatro aproxima todos os artistas – sublinhando-se, uma vez mais, a ideia de colaboração entre artistas. Isto porque, a «unidade da Arte» é uma necessidade da própria criação artística, como o exprimem as palavras de Almada: «à unidade de Arte pertencem todos os artistas. Não é pois a arte pessoal de um artista, por mais genial que se o reconheça, que pode comportar em si toda a unidade da Arte» (1935b: 22).

Por seu turno, Urbano Tavares Rodrigues, numa entrevista a Almada, revela:

²⁷ Fernando Guimarães refere-se às teorizações de Sá-Carneiro (em «O teatro-arte»), de Pessoa e de Almada como prova de que «os nossos modernistas souberam traçar uma verdadeira poética em torno das suas criações dramáticas» (1998: 316).

Existe para ele [Almada Negreiros] uma eterna vanguarda, à qual sagradamente se ascende ou irremediavelmente nunca se pertence.

– A minha arte pretende chegar ao espectáculo, porém com um fundamento que não é de hoje nem de ontem, mas de sempre (1956: 24).

Ora, este fundamento «de sempre», ao qual se refere Almada e que permite que a arte atinja o patamar do espectáculo, poderá ser traduzido pelo «segredo» de uma unidade das artes (que é também de uma unidade dos sentidos e dos artistas, afinal), ou seja, pela fórmula repetida em diversos momentos da sua obra: «1+1=1».

Como expoente do espectáculo, o teatro apresenta-se, então, como «um ter de fazer-se», mas também como um ter de *ver-se*: «a palavra espectáculo está estreitamente ligada à palavra teatro. Ambos atraem a atenção pela vista» (Negreiros 2014: 457).

Almada esclarece esta sua perspectiva sobre o teatro como o lugar do «espectáculo» e do «ver», na reportagem para a RTP, conduzida por Manuel Varella, em 1968:

Eu enganei-me muitas vezes na minha vida e sobretudo com a palavra Teatro. (...) Ainda hoje me encontro absolutamente subjugado pela palavra teatro, mas expliquei-me, a mim mesmo, do que se tratava. Não é o teatro que me interessa; não é a pintura, nem a escultura, que me interessam. Não é nenhuma arte em especial. O que me interessa é o espectáculo. Espectáculo quer dizer, Ver. O espectáculo pode estar onde quiserem, mas que esteja e que seja visto. Isto de haver no Mundo espectáculo que todos saibam ver, é sério! (Varella 1993: 13).

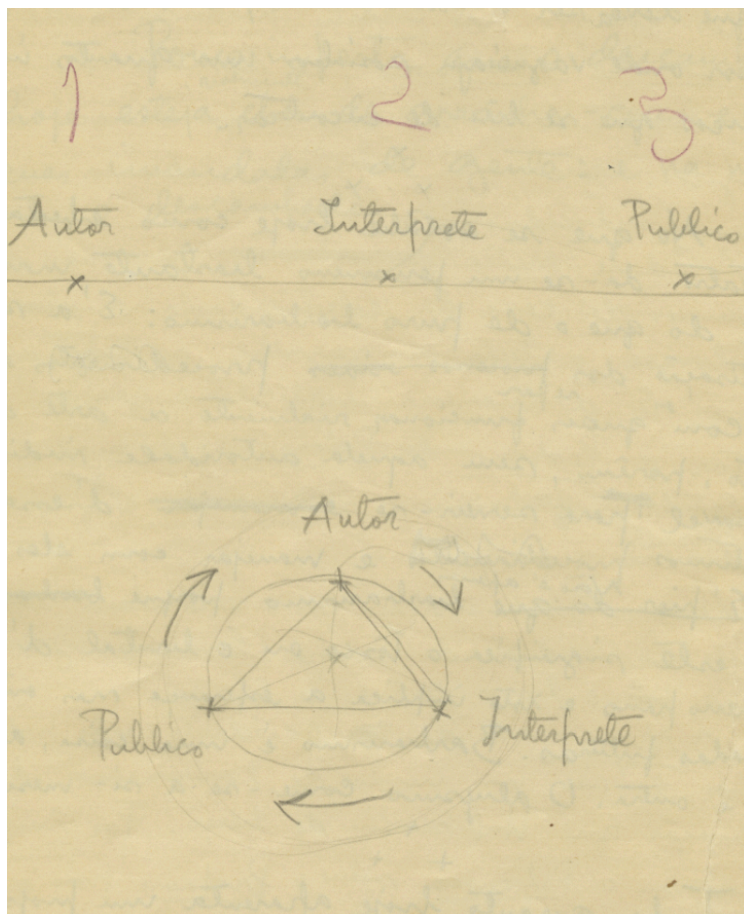
Ver é também uma condição para que o espectáculo bata certo, como aduz Almada: «Perguntaram-me se tinha modo meu para julgar o teatro. Respondi que sim: tapo os ouvidos e se no fim do espectáculo fico a saber contar a história, bate certo» (1971a: 13).

Ao artista interessa-lhe o espaço global e uno das artes – o todo –, que poderá ser conseguido através do espectáculo. E será também pelo espectáculo que se alcançará a unidade do artista múltiplo, a realização, por fim, do artista-total.

As três unidades do teatro

Almada, desvinculado de escolas, mas atento ao pulsar das correntes artísticas que chegam dos vários pontos da Europa, entende o funcionamento do teatro de um modo muito próprio, especialmente, tendo em consideração o largo hiato em que produziu a sua obra (mais de meio século). Grosso modo, o fazer teatral em Almada aparece ligado a uma vontade de renovação constante e é nesse sentido que o autor questiona o papel dos intervenientes que estruturam o teatro – tanto em termos ensaísticos como na própria produção dramática (recorde-se a peça *O Público em Cena*).

Num manuscrito inédito, o autor afirma: «são três as unidades que fazem funcionar o teatro: o autor, o intérprete e o público. Indispensáveis as três» ([1935d]: S/p); e, através de um esquema capaz de resumir o seu entendimento à volta da mecânica do teatro, mostra que a interação entre estas unidades não acontece de uma forma aleatória, mas segundo uma dinâmica própria, que Almada esboça deste modo:



[Funcionamento das três unidades do teatro], [1935], ANSA-L-120, inédito

Descrevendo a simbiose deste triângulo meta-explicativo, Almada prossegue:

Estas três unidades do teatro não funcionam em linha recta (...) senão em triângulo. Triângulo equivalente, isto é, por cujos vértices passa um círculo com o centro equidistante das três unidades. A ordem das três unidades é, por casualidade, alfabética e o próprio sentido do movimento circular, contínuo e eterno do teatro (*ibidem*).

Depreende-se daqui que a arte teatral, conseguida através da harmonia desta constelação e da sua rotação de autonomia e de interdependência, simultaneamente, será posta em causa quando um dos vértices do triângulo se sobrepuser a outro.

2.2.1. Sobre o autor

A palavra autor está muitas vezes presente no discurso de Almada, aparecendo ao mesmo nível da palavra artista. O autor e o artista podem ser lidos na obra de Almada como equivalentes, portanto: «Recordai e ligai: autor e artista são ambos da mesma ordem» (Negreiros 2006: 197).

Na conferência *Arte e Artistas*, Almada constata ainda que «ser autor é o caso mais sério que se regista na história da inteligência humana» (*ibidem*), isto porque, «o autor toma a dianteira à humanidade para a prevenir de viva voz do seu próprio caminho» (*ibidem*). Um papel de pioneiro e orientador do colectivo (geral e anónimo) que, como salienta, terá de ser assumido com perspicácia e visão. Será por isso, talvez, que a figura do autor-artista é evocada, muitas vezes, por Almada no sentido de o responsabilizar pelo estado da criação artística: «Mas quando é que o autor, seja ele de teatro ou do que seja, saberá ao menos o que quer dizer *autor*?» (*ibidem*). Esta interrogação, inserida no contexto cultural e artístico em que Almada escreve, coloca em causa, inevitavelmente, o papel que o autor assume na produção de arte e encontra ressonância na constatação: «o momento actual do teatro é a ausência do *autor*» ([1935d]: S/p). Almada repete esta afirmação no ensaio «O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra»: «é este exactamente o momento actual da Arte: a ausência do autor» (1935b: 17), revelando uma consciência nítida do contexto teatral português. Esta situação parece acontecer porque há outros valores que se sobrepõem à voz do autor e da sua imaginação, nomeadamente o lucro das casas de espectáculo e a celebridade dos actores, tal como aponta Almada em *Arte e Artistas*: «a inversão de valores é total: o autor interpreta as actrizes e a bilheteira!» (2006: 197). O autor não pode criar em função de questões mercantilistas, que em nada se ajustam ao teatro-arte. Ora, sempre que se condiciona a produção dos autores àquilo que fará (unicamente) o deleite de um público sem critérios de arte, está-se a contribuir para a degradação do teatro:

Os intérpretes e demais especialistas do teatro afastaram da cena da Arte, o autor, o artista! (...) A mecânica, a electricidade, a cenografia, a luminotecnia e a *mise en scène* subiram ao palco e deixaram secar a imaginação dos autores e a emoção das gentes (Negreiros 1935b: 17).

Na mesma linha crítica, com *O Público em Cena*, peça de reflexão meta-teatral, Almada defende o regresso dos autores ao teatro como condição *sine qua non* para uma criação artística de qualidade: «sem autores não há arte. Com bons edifícios, boas companhias teatrais, mas sem autores, não há arte, só são possíveis exhibições» (1993: 202). Pode-se dizer, portanto, que com as «possíveis exhibições» não se atinge a verdadeira arte, a arte da dianteira, apenas se perpetuam ideias gastas de teatro, desadequadas aos gostos dos novos públicos e à realidade das sociedades em (constante) transformação.

Na variante inédita desta peça, ANSA-L-29²⁸, surge uma nova personagem, o *Metteur en scène*, que se apresenta como um «animador de teatro», uma figura na qual não se reconhece as qualidades de um encenador, mas apenas as de uma espécie de colaborador na organização do espectáculo, e que é caracterizada pelo Assassino (que é o novo público, afinal, uma outra personagem nesta versão da peça) do seguinte modo:

E tu, *metteur en scène* não és mais do que um fantasma do teatro morto! Tu és uma imaginação de empresário que vê o teatro através dos seus óculos opacos de moedas! (...) Tu desaparecerás no dia em que voltarem para o teatro os autores, os actores, a crítica (ANSA-L-29).

Já no artigo «O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra», Almada alude aos *metteurs en scène*, não como encenadores, mas como figuras com as quais o teatro tem procurado colmatar a ausência do autor, sendo que, eles próprios, «profetizam o próximo aparecimento no Teatro dos novos autores, ou porque não?, chamemos-lhes simplesmente autores» (1935b: 17).

Verifica-se, neste ponto, que para Almada a figura do autor parece incluir também, necessariamente, a do encenador, entendido pelos movimentos de renovação teatral como «o garante último da unidade da realização artística de um espectáculo» (Coelho 2006: 16). Com excepção dos dois inéditos em que comenta a sua encenação do *Auto da Alma*, nos textos ensaísticos, Almada não discorre

²⁸ Este manuscrito serve de referência à edição desta peça, proposta no capítulo 3 e apresentada nos anexos.

concretamente sobre o encenador, ou, pelo menos, não o trata por essa designação. No entanto, pode-se dizer que a presença do encenador, nas suas reflexões, está ao nível da do autor: um garante da imaginação em arte. Isto é, mesmo quando o encenador não é o autor do texto, deverá assumir o papel de autor-artista, que assegura o funcionamento dessa «grande arte de comunicação» (ANSA-L-29), que é o teatro.

Retoma-se, portanto, a necessidade apontada por Almada de se saber «o que quer dizer *autor*» (2006: 197). Trazer o autor de volta para a personalização das obras constitui a única maneira de se inverter o estado de decadência da arte: «quem manda é a obra, quem sabe é o autor» (2006: 279), insiste Almada, em 1938, na conferência *Desenhos Animados Realidade Imaginada*.

Com um outro tom, mais corrosivo e provocador, esta necessidade de se alterar o estado do teatro surge já, recorde-se, no *Manifesto Anti-Dantas*. Ao atacar ferozmente a peça de Júlio Dantas, Almada critica, por extensão, todos os autores com poucos escrúpulos, que escrevem e encenam para agradar a um público obsoleto, e que, por não terem génio artístico, continuam a produzir peças sem a qualidade que os novos públicos ambicionam.

Na verdade, «o teatro como o entende Almada é imaginação e encantamento, coisas pouco fáceis de encontrar» (Martins 2006: 387), particularmente no primeiro quartel do século XX, em que a maior parte do nosso reportório não corresponde às aspirações modernistas. Os ecos artísticos que ressoam pela Europa aliciam os autores para as novas tendências, bem afastadas dos dramas realistas que se escreviam e representavam até então. Almada admite que «a decadência do teatro está na razão directa das toneladas de realismo importado para cima das tábuas» (1935b: 17) e, afastando-se do realismo, quer ver em cena as representações dos novos autores, com uma linguagem nova – inesperada, figurativa, simbólica, provocadora, humorística –, em que a imaginação sobressaia e esteja bem vincada na peça: «O teatro é Arte. E a Arte é mais do que apenas o conhecimento da natureza, é também a imaginação humana» (*ibidem*). Neste seguimento, a «imaginação humana» está presente na arte, em geral, e no teatro, em particular, como «impressão digital do autor»: «Nenhuma outra arte [excepto o teatro] tem grafologia tão rigorosa. É impressão digital do autor. Cadastral» (Negreiros 1971a:

11). Cada autor de teatro imprime no seu trabalho vincos inquestionáveis de individualidade, a tal ponto que a obra passa a pertencer-lhe.

Ora, é esta ideia de «impressão digital», determinante na autoria de um texto, que permite eliminar também as classificações que condicionam a opinião do público, impedindo-o de construir o seu próprio entendimento relativamente aos espectáculos a que assiste. Em *O Pintor no Teatro*, Almada rejeita as designações de «teatro de tese»; «teatro de ideias» ou «teatro social» consagradas, tantas vezes, pelos «entendidos» em teatro (1948: S/p), insistindo na importância dos sentidos de cada um para a percepção das marcas individuais de um autor. A obra assume-se como pertença de um artista, do seu estilo e do seu gosto, e não como submissa a um determinado rótulo. Durante um espectáculo deverá ser possível sentir as marcas de individualidade do autor, de tal modo que os espectadores consigam identificá-lo e, a partir daí, utilizar o rótulo «Teatro de Fulano», que, nas palavras de Almada, é o mesmo que dizer teatro de autor: «a amplitude do significado de Teatro é tal que não suporta categorias. Apenas esta: o Teatro de Fulano» (1971a: 11). E é, portanto, valorizando a autoria artística que Almada perspectiva as diferenças dos «teatros (plural)» (1948: S/p) e concebe a figura do autor no tal triângulo que desenha como se fosse uma roda dentada capaz de garantir o funcionamento do teatro.

2.2.2. Sobre o intérprete

Tentar caracterizar o intérprete na obra de Almada Negreiros significa continuar ligado aos outros dois vértices do triângulo, tal como aconteceu anteriormente com o autor. Não é possível isolar as unidades em teatro, apenas apontar-lhes um foco alternadamente.

Os intérpretes não são autómatos das criações artísticas: são corpo e voz das palavras dos autores; são a representação da obra diante do público. Sem eles as peças de teatro ficariam no papel, nunca passariam para os palcos: «[O texto] não é teatro ainda – quer vir a sê-lo» (Pedro 1976: 70). E, neste sentido, os intérpretes (ou actores) são a presença que permite que o texto seja teatro e que se cumpra a comunicação pela obra de arte: «sem o corpo do actor agindo em presença de um espectador não existe teatro» (Brilhante 2007: 44).

Ora, este agir do actor é mais do que interpretar um texto, é ser um meio ao serviço de uma criação individual (de um autor) ou um dos elementos de uma produção artística colectiva. A responsabilidade dos intérpretes é equivalente à dos autores, por isso, não podem ser meros mediadores de um texto, mas antes fazedores do espectáculo, em sintonia com a imaginação dos autores. É esta perspectiva que se lê na personagem Público, em *O Público em Cena*: «vou a um espectáculo, os actores divertem-me, mas o que sabe distrair-me é o que os actores dizem ou fazem, ou seja, o autor que eles, actores, representam; a imaginação do autor que os actores tornam presente» (1993: 202).²⁹

Sendo assim, a presença da imaginação individual que os intérpretes transportam para o palco não se deve deixar persuadir pelas exigências das bilheteiras, nem tão pouco pela vontade dos públicos que não apreciam arte, caso contrário, reforça Almada, corre-se o risco de acentuar o estado de degradação em que se encontra o teatro. A propósito desta inversão de valores provocada pela subjugação dos actores à bilheteira, ou seja, por uma subserviência a um conjunto de caprichos que em nada se ligam aos ideais em arte, Almada ironiza: «a apostar que não são capazes de representar no corredor lá de casa (...) não há público, nem bilheteira, só haverá lugar para a arte» (2006: 197).

²⁹ Nesta peça, os actores são postos em cena para compreenderem que o seu corpo e a sua voz traduzem a voz do autor.

Os interesses económicos são vistos como desvirtuadores das obras de arte e é por isso que Almada insiste na obediência ao autor, para que os intérpretes mantenham uma linha de orientação artística: «É ao autor a quem compete interpretar este mando, e por sua vez, comandar o actor e o público» ([1935d]: S/p).

Encontramos, de novo, nestas palavras, o funcionamento do teatro pela unidade em triângulo, ressaltando-se, no entanto, a necessária consciência do contributo de cada um na criação da obra de arte.

2.2.3. Sobre o público

Logo na conferência *Pierrot e Arlequim*, Almada Negreiros alude a um dos sentidos etimológicos da palavra teatro: «disposição em hemicírculo dos lugares dos espectadores» (1924a: 9); e com esta referência, centrada na plateia, antecipa, desde logo, a importância do público para a unidade do teatro. Sem o público, parte integrante do triângulo teatral, o espectáculo não acontece: «o público é a razão de ser do teatro, a comunidade com a qual o acto teatral se faz» (Brilhante 2007: 57). Esta asserção manifesta-se também na forma como Fernando Amado encara o teatro: «Teatro não é a cena apenas. É a cena e a plateia» (1999: 127). Ou ainda, no entender de Brecht, «teatro sem público é um contra-senso» (*apud* Rebello 1972: 12).

Aceitando esta premissa, deve-se acrescentar também que o público não é uma entidade estanque, pois está naturalmente susceptível à mudança, de acordo com, por exemplo, o contexto cultural, histórico e social em que se insere: «O público não é uma entidade abstracta: é, pelo contrário, uma entidade historicamente determinada» (*ibidem*). Torna-se, por isso, necessário falar de «públicos de teatro» no plural, tal como sublinha Maria João Brilhante, «que se constituem em função do tipo de espectáculo (...), das circunstâncias em que este é produzido (...), do propósito que o suscita (...), do local onde ocorre (...), do momento histórico em que tem lugar» (2007: 57-58). As mutações do público são passíveis de influenciar a criação teatral, concretamente o trabalho dos intérpretes e dos autores – e este é também um dos temas trazidos a palco em *O Público em Cena*.

Nesta peça, assente no jogo pirandelliano do fingimento *versus* autenticidade, o processo de inversão de papéis, em que o público passa a intérprete e os dramaturgos a espectadores, possibilita um efeito de distanciação que conduz os leitores a uma reflexão meta-teatral sobre os motivos da decadência do teatro. Logo no início do texto, a personagem Mulher, que é a directora da sala de espectáculos, dirige-se aos autores dramáticos, mostrando-lhes a necessidade de serem eles a fazerem alguma coisa para reverter essa situação de decadência, caso contrário, «a bilheteira continuará estéril» (Negreiros 1993: 196). Os autores são incitados a criar obras de arte autênticas, capazes de tomar a dianteira, recuperar os espectadores e

inverter um panorama cultural em declínio: «Ponho toda a minha fé na parte de V. Ex.^{as}» (*ibidem*: 197). E, ao mesmo tempo, esta personagem confia a sua surpresa em relação às diferenças que notou no público: «O público mudou. Mudou muito. Já nem sequer se parece com ele mesmo. Tive de fazer um grande esforço para acreditar que era ele próprio» (*ibidem*). Ora, esta mudança verificada no público é estruturante para compreender que tem de haver também uma mudança no modo como se apresenta os espectáculos. Nesta peça, mostra-se, de forma crítica, que a própria directora da companhia tem dificuldade em perceber as alterações no público, numa relação bastante directa com a dificuldade de mudar o rumo de declínio sentido no teatro. Se o público muda, os autores e os intérpretes também têm de mudar – a mecânica do funcionamento do teatro (em triângulo, sublinhe-se) assim o exige. «Eu serei alguém se os autores o souberem dizer por mim», afirma a personagem Público, e continua: «Eles é que sabem dizer o que eu quero. O querer é meu, mas o saber dizê-lo pertence-lhes todo» (*ibidem*: 202). Quando um artista produz uma obra e esta é apresentada a um público, deverá ter em conta que «desde esse momento é o público a servir-se e o artista quem serve» (1924a: 10). Cria-se, portanto, o tal elo que faz mover a engrenagem e garantir o sucesso de um espectáculo.

Numa variante inédita desta peça, que terá servido de base à tradução inglesa publicada em 1946³⁰, Almada introduz a personagem Público-filho, que dá corpo às ambições de uma nova geração, um novo público, que está preparado para receber os novos autores, os fazedores de arte, que vão chegar ao teatro com uma linguagem actual, autêntica. Ou, usando um conceito de Almada, uma linguagem de «ingenuidade», um «estado de pureza» (2006: 252), que lhes permite olhar o mundo sem preconceitos e criar arte com sentimentos livres: «A ingenuidade é o legítimo segredo de cada qual (...) é o seu próprio sentimento livre, é a alma do nosso corpo, é a própria luz de toda a nossa resistência moral» (*ibidem*: 243), como defende na conferência *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, em 1936. Compete, depois, ao público reconhecer a «ingenuidade» de cada autor, a sua linguagem de poesia, num encontro com o chamado «Teatro de Fulano», referido anteriormente. A crença na arte traduz-se na crença no teatro

³⁰ Esta variante é apresentada detalhadamente no ponto 3.2.1.

enquanto um espaço de criação superior e não enquanto um lugar vendido às tendências efémeras dos pseudo-espectáculos teatrais.

Apesar de o público assumir um lugar determinante em *O Público em Cena* – antecipado desde logo pelo próprio título –, a verdade é que, no final da peça, compreende-se que, para haver teatro, tanto o papel do público, como o dos intérpretes e o dos autores tem um peso equivalente: as três unidades asseguram o «movimento circular, contínuo e eterno do teatro» ([1935d]: S/p), quase como uma Santíssima Trindade ou, pode-se também afirmar, um prolongamento da fórmula almadiana «1+1=1».

3. ALMADA, UM *CORPUS* TEATRAL

Não digo a definição de arte.

Mais importante que a definição é a compreensão.

Almada Negreiros

Quando se lida com espólios e se localizam documentos inéditos, surgem inevitavelmente muitas dúvidas do ponto de vista editorial. Publicar ou não publicar? Esta será, por sinal, a maior de todas.

Se Almada Negreiros e, depois, os seus herdeiros conservaram muitos dos seus documentos, e se não há uma vontade expressa do autor no sentido contrário à divulgação do seu legado, então, a opção de editar parece ser viável. O que esteve guardado durante anos poderá contribuir para revalorizar e redimensionar a abordagem da sua obra. Longe de configurar uma questão unânime, considera-se que, estando em curso um estudo exaustivo do espólio do autor, o público deverá conhecer o maior número possível de documentos. Mas isto não significa, como é óbvio, divulgar indiscriminadamente, o que por vezes acontece, quando a sede de publicar os inéditos toma conta do investigador-editor. Torna-se necessário seleccionar cuidadosamente os documentos, assegurar a coerência dos critérios seguidos e explicitar as opções editoriais adoptadas. Com um trabalho de edição cuidado e rigoroso podem-se evitar problemas no estudo e na compreensão de uma obra. No entanto, mesmo quando essas opções editoriais parecem ser claras, é sempre possível também questioná-las.

As dúvidas editoriais são, por vezes, maiores do que as respostas encontradas, principalmente, quando se trabalham manuscritos e documentos fragmentados e com diversas variantes. Há, no entanto, novos caminhos que se estão a percorrer através das tecnologias informáticas que permitem encontrar alternativas à edição convencional e dar resposta a alguns dos dilemas dos editores¹. Veja-se, por exemplo, os arquivos e as exposições virtuais em que o público e os estudiosos

¹ A este respeito, refere-se o projecto em curso sobre o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, em que se está a construir um arquivo digital colaborativo da edição deste livro: <https://projetooldod.wordpress.com>. Recorde-se que esta é a obra pessoana que tem sofrido mais versões por parte dos seus diferentes editores. Talvez com esta iniciativa os leitores compreendam melhor determinadas opções editoriais, já que se vêem envolvidos no processo.

podem ter acesso a bases de dados e à própria reprodução dos documentos de um autor. Estas fontes, tão próximas dos leitores, ampliam necessariamente o conhecimento sobre uma obra, não só porque permitem construir uma panorâmica geral dos documentos existentes, mas também porque oferecem a possibilidade de esmiuçar pormenores, o que a versão editada (seja pelo autor ou por outros) nem sempre é capaz de dar. Ver e tocar (ainda que virtualmente) um manuscrito pode abrir novas leituras e retirar uma certa carga autoral que, por vezes, recai sobre os editores. Os projectos digitais podem, portanto, transportar os leitores para o papel de editores, no sentido *latu* do termo, sem que se invalide, claro está, a fixação e a edição convencional dos textos.

No fundo, o projecto do Arquivo Virtual de Almada Negreiros, apesar de não incluir ainda, por motivos de direitos autorais, a edição da obra de Almada, permite aceder a um catálogo, já vasto, de documentos que pertencem ao espólio do autor, assim como a uma galeria de imagens com selecções feitas da sua obra plástica. No caso do teatro, por exemplo, encontram-se catalogados e digitalizados todos os materiais à guarda dos seus herdeiros², o que concorre significativamente para a criação de um *corpus* teatral do autor. Este *corpus*, mais do que a sua vertente literária, como se tem vindo a mostrar ao longo desta investigação, é um todo feito de várias partes (e de muitas artes) que se reúnem no espectáculo.

O conhecimento que hoje se tem do espólio permite que se reveja e actualize os volumes de teatro publicados, apresentando um trabalho de edição capaz de revalorizar a dimensão teatral da obra de Almada e de desenhar de novo o seu vasto *corpus* de escritos.

² No âmbito desta tese e enquanto investigadora do projecto *Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, este trabalho de catalogação foi desenvolvido por mim.

3.1. Uma obra incompleta

Quando se edita a obra de autores como Almada Negreiros – que escrevem muito, que deixam muito por publicar e que não organizam meticulosamente os seus escritos –, é difícil chegar a uma obra completa. Uma vez que o próprio autor não fixou uma forma final para todos os seus textos, a localização de documentos com variantes coloca em causa as edições anteriores, particularmente as que só conheceram uma publicação póstuma. Consideram-se, aqui, as obras publicadas em vida do autor como edições *ne varietur* e a partir delas, portanto, definem-se as variantes localizadas. Mesmo depois de se ter feito um estudo aprofundado dos documentos disponíveis, não se pode afirmar que se conseguiu reunir todos os escritos de Almada para e sobre teatro. A referência a muitos títulos sem um texto correspondente (enumerados pelo autor nas suas tábuas bibliográficas) e a localização de peças inacabadas contribuem para alimentar as dúvidas e as expectativas sobre a existência de mais materiais, mantendo-se, por isso, um *puzzle* por terminar. Mas isto não deve ser inibidor de um projecto editorial. Tratando-se de uma obra necessariamente incompleta, o leitor deve ser informado dos critérios editoriais e do estado das investigações, ou nas palavras de Celina Silva: «importante será sobretudo dar conta da variabilidade que os textos apresentam, vigente tanto ao nível de manuscritos quanto ao nível das publicações» (1994: 36).

Fale-se, pois, separadamente dos escritos de teatro, sem perder de vista o todo ao qual pertencem – essa obra de «poesia total», como refere David Mourão-Ferreira:

Em última instância, talvez não seja abusivo, num caso como o de José de Almada Negreiros, falar separadamente de poesia, de teatro, de ficção, porquanto toda a sua obra nos oferece um admirável exemplo, porventura único em todo o mundo, de poesia total, numa fase sintética, milagrosa, anterior às nossas pobres, esquemáticas e escolares divisões da poesia em géneros, da Arte em “artes” – anterior, enfim, aos nove partos de Mnemósina (*apud* Silva 1994: 33).

3.1.1. As edições de teatro

Reunindo a obra para teatro publicada até à data, é possível separar as edições divulgadas em vida das que apenas chegaram às bancas postumamente. Das primeiras, fazem parte os títulos *S.O.S.: 2.º acto* (1935); *The Public on the Stage* (1946); *Antes de Começar* (1956) e *Deseja-se Mulher* (1959³). Das edições póstumas, destacam-se os volumes *Teatro* (incluindo peças e ensaios) da Editorial Estampa (1971) e da I.N.C.M. (1993)⁴. No Brasil, sai a *Obra Completa*, em volume único, pela Nova Aguilar (1997) e, mais recentemente, uma antologia que inclui algumas peças de teatro, pela Ateliê Editorial (2015), e outra na Colômbia, pela Universidad de los Andes (2016). Estas três edições estrangeiras seguem os textos publicados em Portugal.

Nos anos 60, Almada chega a esboçar um projecto para trazer a lume a sua obra completa, com a chancela da editora Ática, em que contempla um volume de teatro com quinze peças e um prefácio⁵, mas que acaba por não se concretizar.

Portanto, a colectânea da obra de Almada só começa a ser publicada postumamente e o volume dedicado ao teatro ganha corpo apenas em 1971 (um ano após a morte do autor), com a coordenação literária de Herberto Helder (mas que entretanto deixara a editora⁶) e, recorde-se, com o conhecimento de Sarah Affonso, herdeira à data dos direitos artísticos sobre a obra do marido. Do índice deste livro, o terceiro das *Obras Completas* que a Estampa coloca nas bancas, constam nove peças (incluindo as publicadas em português, em vida do seu autor, e uma versão portuguesa de *O Público em Cena*) e dois textos ensaísticos, um dos quais inédito até então, «O Meu Teatro», e que, de acordo com o manuscrito ANSA-L-94 (vd. anexos, p. 126), estaria pensado para servir de «prefácio» ao volume de teatro do dito projecto da Ática. No índice desta edição, lêem-se os títulos, por esta ordem: «O Meu Teatro»; *Deseja-se Mulher*; *Pierrot e Arlequim*; *S.O.S.*; *O Público em Cena*; *Aquela Noite*; *O Pintor no Teatro*; *O Mito de Psique*; *Antes de Começar*;

³ Edição integral. Recorde-se que Almada publica quadros soltos desta peça na revista *presença* (1935) e na revista *Tempo Presente* (1959).

⁴ Estes volumes incluem o livro *Pierrot e Arlequim* (1924) que, por não ter sido anunciado enquanto peça de teatro, mas como ensaio-conferência, não se contempla nas referências anteriores das obras para teatro publicadas por Almada.

⁵ Informação com base nos documentos ANSA-L-94 e ANSA-L-96 (vd. anexos pp. 126-127).

⁶ Informação transmitida oralmente por Vítor Silva Tavares.

Galileu, Leonardo e Eu; Aqui Cáucaso. Como facilmente se depreende, não há qualquer preocupação cronológica na arrumação dos textos; reúnem-se assim, livremente, muitos escritos (éditos e inéditos à data), mas fica-se longe de uma compilação completa da obra que o autor produziu para e sobre teatro. A ausência de uma nota de apresentação neste volume ou mesmo de uma referência às opções editoriais tomadas faz com que o leitor não tenha noção da existência de outros títulos (dentro do género dramático), ou sequer das variantes dos textos ali publicados, por exemplo. E todos estes aspectos são tão ou mais relevantes quando se edita postumamente os textos que foram deixados, muitos deles, inacabados ou fragmentados. Durante mais de duas décadas os livros da Estampa foram os únicos veículos de divulgação dos trabalhos de Almada, já que as edições publicadas em vida se encontravam esgotadas.

Só nos anos 90, recorde-se, é que a I.N.C.M. lança uma colecção intitulada também *Obras Completas*⁷, dedicando o volume VII ao *Teatro*. Este tomo abre com uma breve «Nota Editorial» em que se salienta: «inclui, além de um ensaio teórico do autor, todos os seus textos dramáticos até agora conhecidos, ordenados cronologicamente, bem como três textos inéditos [23, 2.º Andar; Portugal e Protagonistas]». Apesar de lhe faltar um prefácio crítico (que, no entanto, esteve previsto⁸) capaz de enquadrar a obra de teatro de Almada e justificar as opções editoriais tomadas, nomeadamente em relação às peças inéditas, esta é, até à data, a edição que reúne mais textos de Almada para teatro. Lê-se no índice, por esta ordem: «O Meu Teatro»; 23, 2.º Andar (1912); *Antes de Começar* (1919); *Pierrot e Arlequim* (1924); *Portugal* (1924); *Deseja-se Mulher* (1928); *S.O.S.* (1928-1929); *Protagonistas* (1930); *O Público em Cena* (1931); *Aquela Noite* (1949); *O Mito de Pisque* (1949); *Galileu, Leonardo e Eu* (1965); *Aqui Cáucaso* (sem data).

Mesmo com todas as lacunas que se podem apontar a estas duas edições, é inevitável reconhecer a importância que estes volumes têm tido para divulgar, estudar e encenar o teatro de Almada, já que, até hoje, são as únicas obras que reúnem os seus escritos de teatro. Se todas as peças, que só foram divulgadas

⁷ Esta colecção terá sido acompanhada pelo filho, José Afonso Almada Negreiros, herdeiro dos direitos artísticos do pai, de acordo com informação oral de Maria José Almada Negreiros, sua esposa, a quem se agradece toda a disponibilidade.

⁸ Luiz Francisco Rebello, em 1988, escreve o texto «Onnipresença do Teatro na Obra de Almada Negreiros» que, segundo o próprio, estaria previsto para o prefácio do volume de *Teatro*, da I.N.C.M. No entanto, «acabaria por não ser incluído» (1994: 131).

postumamente, tivessem permanecido inéditas, uma das dimensões artísticas do autor teria ficado apagada.

Há ainda um caminho longo, editorialmente falando, para que as obras de Almada estejam (na sua maioria) revistas, fixadas e disponíveis para os leitores na multiplicidade criativa com que o seu autor as produziu,⁹ sendo que esse caminho passa, incontornavelmente, pela investigação junto das fontes arquivísticas, de modo a responder à urgência de «uma edição crítica que estabeleça os textos com critérios científicos válidos e fixe datas», evidenciada há mais de duas décadas por Celina Silva (1994: 36). E esta necessidade impõe-se «uma vez que Almada produziu várias versões de um mesmo texto (...) [ou seja,] a variabilidade é uma regra que afecta a obra na sua globalidade» (*ibidem*).

Concretamente ao nível do teatro, o espólio conserva muitas variantes das peças publicadas (em vida do autor e postumamente) e ainda diversos documentos inéditos (textos e tábuas bibliográficas) que permitem rever o índice dos textos para teatro, fixar datas e estabelecer um *corpus* que contemple as variantes até agora localizadas e, por conseguinte, propor um trabalho editorial actualizado.

⁹ Desde 2001, a editora Assírio & Alvim, numa colecção apresentada como *Obra Literária de José de Almada Negreiros* (sem o adjectivo «completa», saliente-se), tem dado um contributo válido na reedição dos textos de Almada, confrontando-os com as variantes existentes e incluindo muitos dos inéditos localizados. Até à data foram publicados nesta colecção: *K4 O Quadrado Azul* (edição fac-similada, 2000); *A Invenção do Dia Claro* (edição fac-similada, 2005); *Poemas* (2001 e 2005); *Ficções* (2002); *Nome de Guerra* (2001/ 2016); *Manifestos e Conferências* (2006); e estão anunciados os seguintes volumes: *Artigos*; *Entrevistas*; *Ensaio*; *Teatro*; *Ver*; *Correspondência*; *Almada – A Cena do Corpo*. A mesma editora começou a publicar, em 2016, a colecção *Almada Breve*, constituída por volumes antológicos das obras publicadas, organizados por géneros, tendo já saído os seguintes títulos: *Manifestos* (2016); *Ficções Escolhidas* (2016); *Poemas Escolhidos* (2016); e *Teatro Escolhido* (2017).

3.1.2. As tábuas bibliográficas

À semelhança de outros autores, Almada serve-se frequentemente da publicação de um texto para incluir o anúncio da sua próxima obra e/ ou uma lista com a sua produção literária. Curioso notar que estas listas acompanham normalmente as primeiras obras, sendo que a última tábua bibliográfica chega às bancas com a edição do romance *Nome de Guerra*, em 1938.

Em muitas destas tábuas bibliográficas, Almada elenca títulos que ainda não tinham sido publicados, alguns dos quais, até à data, não se conhece o texto correspondente (e que poderão inclusivamente não ter sido escritos). Em *K4 O Quadrado Azul* (1917), por exemplo, Almada refere: *O Mendes*; *10 Poemas Portugueses* e *Ballet Veronèse et Bleu*, que não chegam a ser publicados; e, na contracapa, promete: «Brevemente: *A Mulher Eléctrica*, superlativo de ela, ela, ela» – texto que permanece desconhecido. Exemplos como estes multiplicam-se e contribuem, sobretudo, para conhecer os projectos de escrita e as intenções editoriais de Almada e, com isso, «inferir uma obra latente, um devir permanente, uma vontade de realização, uma ideia condutora» (Silva 1994: 37).

Neste ponto, faz-se um levantamento exaustivo de todas as listas bibliográficas conhecidas (publicadas e inéditas) para, através delas, isolar apenas os títulos que o autor enumera e que estão relacionados com o teatro. Estas referências revelam-se fundamentais para traçar um índice (o mais completo possível) dessas obras. Excluem-se, portanto, as listas que não mencionam qualquer texto para ou sobre teatro, como acontece com as tábuas dedicadas unicamente aos estudos e ensaios sobre geometria. Todas as tábuas bibliográficas aqui analisadas estão reproduzidas (e muitas delas transcritas) nos materiais em anexo, o que poderá servir também a estudos de outras áreas literárias.

Através das tábuas bibliográficas verifica-se ainda o lugar que o teatro ocupa na obra de Almada – uma presença constante e consistente, já que os títulos cronologicamente mais antigos são de textos dramáticos; que o número de peças elencadas é considerável, comparativamente aos textos de outros géneros literários; que para muitos dos títulos não se encontrou ainda um correspondente textual que e grande parte das peças só foram conhecidas postumamente.

As tábuas incluem referências que não se esgotam na apresentação de títulos, pelo contrário, muitas incluem as datas dos textos (que, por vezes, não coincidem com as dos documentos em causa); especificações sobre a estrutura da peça (nomeadamente o número de actos) e ainda a indicação de dedicatórias.

Considere-se, primeiro, as tábuas bibliográficas e os anúncios que Almada publicou em vida e que mencionam os títulos para teatro (não se alude aqui aos projectos para bailado).

Em 1916, na edição do *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, enumeram-se: «*O Moinho*: tragédia em 1 acto, a Eduardo Afonso Viana» e «*23, 2.º Andar*: 3 actos burgueses, ao Sr. Gualdino Gomes» (vd. anexos, p. 101). No mesmo ano, mas no folheto-manifesto da *Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*, repete-se a indicação das peças «*O Moinho*, a Eduardo Afonso Viana» e «*23, 2.º Andar*, ao Senhor Gualdino Gomes» (vd. anexos, p. 102), que não chegam a ser publicadas em vida de Almada. Esta lista é republicada, um ano depois, no verso da capa de *K4 O Quadrado Azul* (vd. anexos, p. 103). Também em 1917, mas nas páginas da novela *A Engomadeira*, divulga-se a obra «de José de Almada-Negreiros, pintor» dividida por áreas temáticas, incluindo no «Teatro»¹⁰: «*O Moinho*, ao pintor Eduardo Afonso Viana. Tragédia em 1 acto.»; «*23, 2.º Andar*, ao sr. Gualdino Gomes. 3 actos, Drama.»; «*Pensão de Família*, ao João do Amaral. 2 actos, *grand-guignol*» e «*A Civilizada*, a Amélia Rey Colaço. 4 actos, Drama» (vd. anexos, p. 104). Portanto, em relação às listas anteriores, surgem mais duas peças (*Pensão de Família* e *A Civilizada*), cujos textos permanecem desconhecidos.

Em 1921, incluído em *A Invenção do Dia Claro*, destaca-se: «*O Moinho*, 1 acto»; «*23, 2.º Andar*, 3 actos»; «*Antes de Começar*, 1 acto» e «*Os Outros*, 3 actos» (vd. anexos, p. 106). Comparando com a lista precedente, desaparecem os dois últimos títulos e revelam-se duas novidades, das quais apenas nos chegou a peça *Antes de Começar*, publicada, porém, muito mais tarde, em 1956.

Em 1924, no final do livro *Pierrot e Arlequim* lê-se: «O autor apresenta brevemente *Portugal*: três actos» (1924: S/p., vd. anexos, p. 107) – peça que apenas viria a ser publicada postumamente, em 1993.

¹⁰ Nesta lista, os títulos das peças de teatro e os dos bailados surgem debaixo do mesmo rótulo, teatro.

Em 1935, no primeiro número da *Sudoeste* (Junho), pode-se ler na badana final: «Edições SW publica brevemente: *Deseja-se Mulher: Três Actos, 1 Prólogo e Sete Quadros* (Madrid 1928) e *S.O.S.: Três Actos, Cinco Quadros* (Madrid 1929). Teatro de Almada Negreiros» (vd. anexos, p. 108). Nesse mesmo ano, saem os números dois e três da revista (em Outubro e Novembro, respectivamente), contemplando o mesmo anúncio nas badanas finais (vd. anexos, pp. 109-110). Saliente-se a intenção do autor em publicar os seus textos com a chancela que o próprio criou: Edições SW. O segundo quadro de *S.O.S.* (com a data 1928-1929) acaba por sair na *Sudoeste* 2, sem que posteriormente se publiquem os restantes actos. A peça *Deseja-se Mulher*, na sua versão integral, recorde-se, só chega a público em Dezembro de 1959, no entanto, em Junho de 1935, a revista *presença* dá a conhecer o sexto quadro desta peça (diferente do quadro publicado na versão de 1959).

De notar ainda que, no segundo número da *Sudoeste*, no artigo «Notícia sobre um Acto de Teatro que a Seguir se Publica» (1935), Almada refere a existência de um projecto, redigido em castelhano, intitulado *El Uno: Tragedia de la Unidad*, que o autor não conclui, não publica, nem mesmo o inscreve em qualquer uma das suas tábuas bibliográficas.

Em 1938, quando sai o romance *Nome de Guerra*, fica-se a conhecer aquela que seria a última tábua bibliográfica da obra literária de Almada publicada em vida do autor (vd. anexos, p. 111). A novidade aqui é dada pelo destaque ao subtítulo «Inéditas» relativo apenas às obras para «Teatro», que são elencadas em dois grupos: o das peças «Em 1 acto» (*O Moinho; Antes de Começar; Pierrot e Arlequim e O Público em Cena*) e o dos textos «Em vários actos» (23, 2.ª Andar; *Os Outros; Portugal; Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*). Na verdade, à data da primeira edição do único romance de Almada, ainda não tinha vindo a público nenhuma das suas peças para teatro, com excepção, como se mostrou, de um quadro de *S.O.S.*, nas páginas da revista *Sudoeste* 2 (Outubro de 1935) e de um quadro de *Deseja-se Mulher* na revista *presença* (1935). Repare-se também na dupla referência ao título *Pierrot e Arlequim*: uma na lista dos textos publicados, com a data de 1925¹¹, e a outra como obra inédita para teatro, com a data de 1932. Parece notória, portanto, a intenção

¹¹ Terá sido uma imprecisão de Almada, já que a obra é publicada no final do ano de 1924.

de publicar uma obra intitulada *Pierrot e Arlequim*, que não repetiria o texto publicado pela Portugália Editora.¹²

Dentro das tábuas bibliográficas traçadas por Almada, analisam-se as que ficaram em esboço, e que se encontram conservadas em espólio, na sua maioria inéditas. Segue-se uma ordem cronológica, tendo em conta a datação atribuída aos documentos manuscritos, reproduzidos em anexo.

Posterior a 1925, a lista bibliográfica com a cota BN-ACPC-E-D8-37-01, (vd. anexos, p. 112), retoma os seguintes títulos: *O Moinho*; *23, 2.º Andar*; *Portugal*; *Antes de Começar* e *Os Outros*. Sem separar os textos por géneros, inclui-se ainda a referência ao título *O Teatro Visual*, possivelmente de cariz ensaístico, mas que não foi localizado. O ano atribuído a esta tábua justifica-se com as datações de alguns dos textos mencionados, nomeadamente o *Nome de Guerra* (1925).

Na lista que integra o manuscrito *23, 2.º Andar* (BN-ACPC-E-D8-33-02), com data atribuída posterior a 1931 (vd. anexos, p. 114), elencam-se diversos títulos: *O Moinho*; *A Primeira Pedra*; *Pierrot e Arlequim*; *O Público em Cena*; *Factos*; *Portugal*; *23, 2.º Andar*; *Os Outros*; *S.O.S.* e *Deseja-se Mulher*. Apesar de não haver qualquer distinção do género literário, esta lista parece remeter apenas para títulos de teatro, pois a maioria já tinha sido apresentada enquanto tal. Destacam-se *A Primeira Pedra* e *Factos* por ser a primeira e única vez que Almada os refere, mas também por não ter sido localizado qualquer texto que possa corresponder-lhes. Mesmo estando escrita num manuscrito com uma variante da peça *23, 2.º Andar*, e de noutros documentos este texto surgir com a data de 1912, considera-se que esta lista terá sido esboçada depois de 1931, por conter a referência à peça *O Público em Cena*, que terá começado a ser escrita nesse ano¹³.

De outra tábua bibliográfica, ANSA-L-67, datada de 1938 (vd. anexos, p. 114), destacam-se os seguintes títulos enunciados como «Teatro»: *O Moinho* (1912); *Antes de Começar* (1919); *Pierrot e Arlequim* (1927)¹⁴; *O Público em Cena* (1932); *23,*

¹² Elimina-se a hipótese de ter sido um erro impressão, já que, como se verá adiante, a dupla referência a este título, com datas diferentes, surge noutras listas bibliográficas manuscritas, inéditas.

¹³ Data indicada de acordo com a referência no manuscrito ANSA-L-119, disponível nos anexos.

¹⁴ Saliente-se que Almada não se está a referir ao texto publicado em 1924, mas a um novo projecto com o mesmo título, já que na mesma lista, elencando os textos esgotados, indica «*Pierrot e Arlequim* (1925) (esgotada)». Este novo *Pierrot e Arlequim* surge mencionado nas várias tábuas bibliográficas com diferentes datas (1927; 1931 e 1932), como já se viu e como ainda se mencionará.

2.ª Andar (1913); *Os Outros* (1924); *Portugal* (1924); *Deseja-se Mulher* (1928). Note-se que esta lista se aproxima, em formato e conteúdo, daquela publicada em *Nome de Guerra* (1938), tratando-se, possivelmente, de uma versão preliminar, o que contribui para sustentar a atribuição da data deste documento. Os manuscritos BN-ACPC-E-D8-36-03 (vd. anexos, p. 116) e BN-ACPC-E-D8-36-05 (vd. anexos, p. 118) constituem variantes desta lista, ambas apresentando os mesmos títulos para teatro. No entanto, nestes dois documentos, o título *Pierrot e Arlequim* é referido com a data de 1931.

Na lista bibliográfica para as «Obras Completas», ANSA-L-140, com data posterior a 1963, não é feita uma divisão por géneros, nem há uma preocupação cronológica, mas ainda assim destacam-se os seguintes títulos que remetem para teatro: *Deseja-se Mulher*; *S.O.S.*; *Antes de Começar*; *Pierrot e Arlequim*; *Prometeu*; *O Público em Cena*; *O Moinho*; *23, 2.ª Andar*. A datação deste manuscrito foi atribuída de acordo com o evento anunciado no verso do cartão: o convite da Sociedade Nacional de Belas Artes e do poeta Dórdio Guimarães para o recital «Poesia Portuguesa dos Últimos Trinta Anos», no dia 26 de Janeiro de 1963. Desta lista, sublinha-se ainda a referência a *Prometeu*, possivelmente um dos últimos projectos para teatro que, noutros documentos, Almada apresenta como uma trilogia. A este propósito, veja-se a lista bibliográfica intitulada «Obras do autor precedendo a Trilogia Prometeu», ANSA-L-148 (vd. anexos, p. 121), e também os documentos ANSA-L-145, ANSA-L-146 e ANSA-L-147 (vd. anexos, pp. 122-125), em que o título surge como «Prometeu: uma Trilogia no Fim do Século XX», todos com a mesma data (post. 1963). Nestes manuscritos, lê-se que a trilogia, «iniciática mediata por legível das figuras geométricas como em *Ésquilo* sem as citar isto é, Mitologia temática de Poesia, criação de arte e criação por arte», seria composta pelas peças: *Aqui Cáucaso* (publicado em OC 1971); *Liberdade (a insuportável)* e *Nós (o impensável)*, estas duas últimas desconhecidas.

Em 1998, na revista *Colóquio Letras* é reproduzida uma lista bibliográfica para «Obras Completas». Trata-se do documento ANSA-L-96, com datação de 1965 (vd. anexos, p. 127), em que os títulos estão divididos por colunas, tal como sugerido na versão anterior deste manuscrito, ANSA-L-94 (vd. anexos, p. 126), e que corresponderão às diferentes áreas artísticas («Teatro», «Artes e Letras» e «Vários»). Ora, na coluna dos textos para teatro constam: *O Moinho*; *23, 2.ª Andar*;

Antes de Começar; Pierrot e Arlequim; Deseja-se Mulher; S.O.S.; Um a Mais; Os Outros; Portugal; Falta um Continente; Galileu, Leonardo e Eu; Aqui Cáucaso; O Público em Cena; Eros e Psique e Veio a Noite. Em ANSA-L-96, Almada não colocou «O Meu Teatro, prefácio», tal como fez em ANSA-L-94. À parte isso, os títulos são os mesmos nestas duas listas, as últimas que se conhecem dos projectos almadianos: repetem-se alguns dos títulos anunciados ao longo das décadas anteriores e cujos textos não se conhecem (como *O Moinho* e *Os Outros*); referem-se as obras para teatro publicadas por Almada, mas incluem-se também novos títulos: *Um a Mais* (cujo manuscrito inédito se encontra de forma incompleta no espólio do autor); *Falta um Continente; Eros e Psique; Veio a Noite* (cujos textos se desconhecem) e *Galileu Leonardo e Eu* (publicada em 1971).

Comparando agora as tábuas bibliográficas com os índices dos volumes de *Teatro* editados postumamente (em OC 1971 e OC 1993), concluiu-se que há títulos que foram publicados e que não tinham sido referidos por Almada nos seus projectos, como *O Mito de Psique; Aquela Noite* e *Protagonistas* (cujos manuscritos integram o espólio do autor). É possível, no entanto, especular que o título *Eros e Psique* corresponda a uma versão primeira de *O Mito de Psique* e, por seu turno, *Veio a Noite* a um título anterior ao de *Aquela Noite*, de acordo com as aproximações semânticas entre eles. Assume-se, portanto, esta leitura no índice de peças abaixo proposto. Quanto ao texto *Protagonistas* (publicado em 1993 e cujo manuscrito se encontra no espólio), não surge mencionado em nenhuma das tábuas, talvez por estar relacionado com o conjunto de variantes do projecto *El Uno*, também ele, destaque-se, excluído destas tábuas.

Ora, todas as listas bibliográficas, por terem sido definidas pelo próprio Almada, constituem materiais de interesse para se conhecer os projectos editoriais do autor. A sua análise sugere que Almada tencionava publicar muitos dos seus textos, ao contrário do que afirma Celina Silva: «Almada não podia, ou não queria, publicar os textos que ia escrevendo» (1994: 53).

Não obstante, o autor anuncia títulos que, muito provavelmente, não passam disso mesmo, como acontece com: *O Moinho; A Civilizada; Os Outros; A Primeira Pedra; Factos; Falta um Continente; Liberdade (a Insuportável)* e *Nós (o Impensável)*. Desconhece-se, de facto, se estas peças chegaram realmente a ser escritas (uma vez que ainda não foram localizadas) ou se, simplesmente, ficaram em projecto. Mesmo

sem existir um texto que lhes corresponda, os títulos fazem parte do universo intencional do autor, da obra em gestação, e, por isso mesmo, têm lugar num índice (possível) das peças de Almada para teatro, como se propõe no ponto seguinte.

3.2. Um índice possível

A proposta de um índice revisto, aumentado e comentado, do *corpus* dos textos para e sobre teatro de Almada Negreiros tem como base o trabalho de investigação feito a partir das fontes publicadas (mencionadas no ponto 3.1.1.) e dos diversos documentos localizados e inventariados no espólio do autor, como as tábuas bibliográficas (analisadas em 3.1.2.) e um conjunto alargado de textos, muitos dos quais inéditos, descritos nos próximos pontos (vd. os pontos 3.2.1. e 3.2.2.). O espólio conserva esboços e fragmentos de textos que, não tendo sido mencionados por Almada nas listas conhecidas, nem incluídos nas edições póstumas, têm agora lugar neste *corpus* textual.

Do último levantamento da produção dramática de Almada, feito por Celina Silva, em 1994, apenas a partir do «confronto das várias fontes bibliográficas» (1994: 339), sem ter acesso ao espólio do autor, foram apurados quinze títulos de peças para teatro: *O Moinho*; *23, 2.ª Andar*; *Os Outros*; *A Civilizada*; *Antes de Começar*; *Pierrot e Arlequim*; *Portugal*; *Deseja-se Mulher*; *S.O.S.*; *Protagonistas*; *O Público em Cena*; *Naquela Noite*; *O Mito de Psique*; *Galileu, Leonardo e Eu* e *Aqui Cáucaso*. A investigadora inclui os textos sobre teatro na lista da prosa não literária.

No índice possível que, abaixo, se propõe, separam-se os escritos para teatro (num total de vinte e oito) dos escritos sobre teatro (num total de nove), assinalando-se com um asterisco (*) os textos inéditos e com dois asteriscos (**) os títulos cuja peça não foi localizada. Mesmo não se conhecendo esses textos, consideram-se, como se disse, os títulos como elementos peritextuais de valor literário, intrinsecamente ligados ao processo criativo do todo, em devir, para o qual concorrem, e, por este motivo, optou-se por incluí-los no índice das obras de Almada para teatro. Para além disso, um levantamento exaustivo dos títulos projectados pelo autor permite que qualquer texto (ou fragmento) que venha a ser localizado seja mais facilmente identificado. Expõem-se, no ponto seguinte, todas as informações reunidas sobre cada elemento do *corpus* delimitado.

Índice dos escritos para teatro

- *O Moinho*, 1 acto, (1912)**
- *23, 2.º Andar*, 3 actos, [1912]*¹
- *A Civilizada*, 4 actos, [1917]**
- *Pensão de Família*, 2 actos, [1917]**
- *Antes de Começar*, 1 acto, [1919-1956]
- *Os Outros*, vários actos, [1921-1923]**
- *Pierrot e Arlequim*, 1 acto, [1919-1931]*
- *Portugal*, 3 Actos, (1924)
- *Deseja-se Mulher*, 3 actos, [1928-1959]*²
- *S.O.S.*, 3 actos, [1929-1935]
- *Protagonistas*, (1930)
- *El Uno, La Tragedia de la Unidad*, 3 actos, (1931)*
- *A Primeira Pedra*, [1931]**
- *Factos*, [1931]**
- *De Homem para Homem*, [1931-1935]*
- *O Público em Cena*, 1 acto, [1931-1946]*³ / *The Public on the Stage*, (1946)
- *Aquela Noite*, 1 acto, [Veio a Noite], [1949]
- *O Mito de Psiché*, 1 acto [Eros e Psique], [1949]
- *Um a Mais*, 1 acto, [1951]*
- *Prometeu: uma Trilogia no Fim do Século XX*, [1963]: *Aqui Cáucaso; Liberdade (A Insuportável)**; Nós (O Impensável)***
- *Galileu, Leonardo e Eu*, 1 acto, [1965]
- *Falta um Continente*, [1965]**
- *Dom Joam Segundo*, [S/d]*
- *A Personagem Principal*, [S/d]*
- «*Eu Sou Casada*», [S/d]*
- [Um Quarto Humilde numa Pequena Pensão de Província], [S/d]*

(*) – textos inéditos

(**) – títulos sem texto associado

¹ Um dos textos é inédito.

² Dossier ANSA-L-33 inédito.

³ Com variantes em português inéditas.

Índice dos escritos sobre teatro

- *Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro*, (1924)
- *O Teatro Visual*, [1925]**
- *A Radiotelefonia e o Teatro: Palestra Radiofónica pela Emissora Nacional*, [1935]
- [Teatro e Cine], [1935]*
- *O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra*, (1935)
- *Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro*, (1935)
- *O Pintor no Teatro*, (1948)
- *O Meu Teatro*, [1969]
- *Teatro*, (S/d)*

(*) – textos inéditos

(**) – título sem texto associado

3.2.1. Os escritos para teatro

Almada escreve para teatro. Da sua obra fazem parte peças que correspondem às características convencionadas pela teoria da literatura para os textos dramáticos (Aguilar e Silva 2000: 604-624). Editar a obra dramática de Almada é uma tarefa que segue os contornos de uma escrita pautada por documentos éditos e inéditos, integrais e fragmentários. Para a delimitação deste *corpus* textual contribuíram as edições de teatro (em vida do autor e póstumas), os anúncios e as tábuas bibliográficas (apresentadas anteriormente e reproduzidas em anexo) e ainda outros materiais localizados no espólio do autor. Reúne-se, aqui, um conjunto de informações sobre cada uma das peças que fazem parte do índice definido, e, em anexo, apresenta-se a edição dos textos inéditos de acordo com os critérios estabelecidos. Segue-se a ordem pela qual os textos foram elencados no ponto anterior.

O Moinho

A primeira referência a *O Moinho*, tragédia em um acto dedicada a Eduardo Viana¹, é feita no *Manifesto Anti-Dantas* (1916). A alusão a esta peça que, segundo as tábuas bibliográficas, terá sido escrita em 1912, surge também nas seguintes publicações: manifesto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso* (1916); *K4 O Quadrado Azul* (1917); *A Engomadeira* (1917) e *A Invenção do Dia Claro* (1921); e ainda em listas manuscritas que Almada deixou por publicar e que foi esboçando ao longo da sua vida, desde os anos 30 até às últimas resenhas traçadas nos anos 60 (vd. anexos, pp. 126-127). Estas últimas referências, por remeterem para o último projecto de edição feito pelo próprio Almada, contribuem para alimentar a especulação sobre a existência desta peça. Contudo, até ao momento este texto continua por localizar,

¹ Artista português (1881-1967), que privou com Almada Negreiros em muitos períodos da sua vida. Destaca-se a camaradagem nos anos 10 do século XX, nomeadamente a partilha de projectos aquando da estadia do casal Delaunay em Portugal – a este propósito leiam-se as cartas publicadas por Paulo Ferreira, *Correspondance de Quatre Artistes Portugais Avec Robert et Sonia Delaunay*: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

apesar das pesquisas feitas nos espólios dos dois artistas² e em periódicos temáticos da época.

23, 2.º Andar

Na tábuia bibliográfica incluída no *Manifesto Anti-Dantas* pode ler-se: «23, 2.º Andar – 3 actos burgueses, ao Sr. Gualdino Gomes³». Para além desta primeira referência, a peça é anunciada nas listas publicadas no manifesto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso*; *K4 O Quadrado Azul* e *A Invenção do Dia Claro*.

Com a data de 1912, atribuída pelo próprio autor em diversas tábuas bibliográficas⁴ (vd. anexos, pp. 116-118), trata-se do texto de teatro mais antigo que se conhece. No entanto, esta referência não exclui a possibilidade do autor ter escrito (e/ou reescrito) esta peça noutra data, como aliás o fazem suspeitar os manuscritos que se conhecem.

Existem, portanto, dois conjuntos autógrafos com o título *23, 2.º Andar*, ambos incompletos e sem uma data inscrita, constituindo duas variantes distintas do mesmo texto: um à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, BN-ACPC-E-D8-33, publicado em OC 1993; o outro integra o Arquivo Almada Negreiros e Sarah Affonso, ANSA-L-154-1/4, e encontra-se inédito.

O documento BN-ACPC-E-D8-33, composto por dezasseis páginas manuscritas a lápis, tinta preta e azul em diferentes tipos de papel soltos (almoço, quadriculado e liso), apresenta fragmentos incompletos do primeiro acto e ainda duas listas, uma bibliográfica e outra de personagens da peça, que não foram publicadas em OC 1993. Confrontando este conjunto com a edição publicada, detectam-se algumas gralhas e erros de transcrição, que se anotam na fixação do texto em anexo, e ainda a ausência de notas editoriais que dêem conta das interrupções nos manuscritos e das alterações de papel e tinta que indiciam fases distintas durante a escrita desta peça.⁵

² Agradece-se ainda toda a disponibilidade da herdeira de Eduardo Viana, Ana Maria Viana Rebelo de Andrade, contactada no dia 10 de Abril de 2016, que assegura não ter quaisquer informações sobre a peça *O Moinho*.

³ Intelectual português (1857-1948); bibliotecário na Biblioteca Nacional de Portugal e amigo de diversos escritores e artistas portugueses. Em 18 de Dezembro de 1921, preside a um comício futurista, «O Comício dos Novos», no Cinema Chiado Terrasse, no qual falam Raul Leal, Almada Negreiros, Leal da Câmara e José Pacheco (Negreiros 2006: 91).

⁴ Apenas em ANSA-L-67 encontramos a indicação «1913» (vd. anexos, p. 114).

⁵ Justifica-se assim a edição em anexo, mesmo apesar deste texto se encontrar publicado (OC 1993).

Por seu turno, o conjunto manuscrito ANSA-L-154-1/4, redigido a tinta azul sobre cinco páginas quadriculadas, faz parte de um caderno de capas pretas, sem data inscrita⁶, com vários esboços e desenhos geométricos (como a [«Figura Superflua *Ex Errore*»]) e um fragmento em francês ([«L'unité est le point non spatial»]). Os estudos geométricos remetem para um período muito posterior a 1912, provavelmente traçados entre as décadas 40 e 60.⁷ No que respeita ao texto dramático propriamente dito, trata-se de uma versão (incompleta), inédita, da primeira cena do primeiro acto, com a indicação «Três actos», e que inclui uma lista de personagens (*vd. anexos*, p. 139).

Há ainda um outro conjunto de manuscritos, ANSA-L-33, que contendo essencialmente variantes das peças *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, inclui uma lista de personagens para a peça *23, 2.º Andar* (*vd. anexos*, p. 138).

Colocando, portanto, em paralelo as três listas de personagens localizadas nos documentos manuscritos e transcritas aqui, obtém-se o seguinte:

[1912], BN-ACPC-E-D8-33	[post. 1912], ANSA-L-154	[post. 1928], ANSA-L-33
A Senhora Carlota	Camélia	A Sra. Carlota
Dom Pedro	Sra. Carlota	Camélia
Camélia	Mário	D. Pedro, pai de Camélia
Mário	Joaninha	Mário
O Sapateiro	Sra. Josefa	O Sapateiro
A Mulher do Sapateiro	Sr. João	A Mulher do Sapateiro
Judite, filha dos precedentes	D. Pedro	Joaninha, filha dos
	A vizinha do 3.º andar	antecedentes

Com base nestas listas, depreende-se que a peça foi architectada com um enredo mais complexo (envolvendo sete a oito personagens) do que aquele que consta das variantes conhecidas. No texto publicado em OC 1993, intervêm somente três personagens: a «Camélia», «A Senhora Carlota» e o «Mário»; e no manuscrito ANSA-L-154-1/4 (inédito), apenas se pode ler um diálogo entre a

⁶ Atribui-se uma datação posterior a 1912, por ser este o ano que o próprio Almada refere nas suas tábuas bibliográficas.

⁷ De acordo com a informação dada por Pedro J. Freitas e Simão Palmeirim Costa, investigadores da geometria de Almada, a quem se agradece toda a disponibilidade.

«Camélia» e a «Sra. Carlota», cujo conteúdo retoma em parte o tema tratado na versão publicada. Isto é, o problema do inquilino que não paga a mensalidade (ou a paga tardiamente) e o insistente ruído dos seus ensaios de violino.

Uma vez que nenhuma das variantes desta peça foi publicada em vida do autor e ambas se encontram incompletas (não sendo possível datar com precisão qualquer um dos manuscritos), acredita-se que, numa proposta de edição, não há motivos para preferir uma em detrimento da outra. O ideal será mostrar os dois conjuntos de textos tal como se apresentam em anexo: diferentes fragmentos de uma peça em construção.

A Civilizada

Pensão de Família

A única referência que se conhece aos títulos *A Civilizada*, drama em quatro actos, dedicado a Amélia Rey Colaço, e *Pensão de Família*, 2 actos, *grand-guignol*, a João do Amaral, surge na novela *A Engomadeira*, na tábua de obras que «José de Almada-Negreiros, pintor» publica em 1917 (vd. anexos, p. 104).

Antes de Começar

A primeira alusão a *Antes de Começar*, peça em um acto, é feita na lista de obras publicada em *A Invenção do Dia Claro* (1921). Depois, encontramos-a enunciada nas seguintes tábuas bibliográficas traçadas por Almada: BN-ACPC-E-D8-37-01, com data atribuída posterior a 1925 (vd. anexos, p. 112); ANSA-L-67, datada de 1937 (vd. anexos, p. 114); BN-ACPC-E-D8-36-03 e BN-ACPC-E-D8-36-05, ambas com data atribuída de 1938 (vd. anexos, pp. 116; 118); ANSA-L-140, datável entre 1963 e 1965 (vd. anexos, p. 120); ANSA-L-94 e ANSA-L-96, as duas de 1965 (vd. anexos, pp. 126-127).

A maior parte das referências a esta peça, surge acompanhada pela data «1919», nomeadamente nos documentos: BN-ACPC-E-D8-36-03, BN-ACPC-E-D8-36-05 e ANSA-L-67. Não obstante, no único manuscrito de *Antes de Começar* (BN-ACPS-E-D8-34), lê-se a indicação «13 de Novembro de 1921» (vd. anexos, p. 143). Esta data é entendida por Luis Manuel Gaspar como a de conclusão da peça (2004: 171).

No entanto, sabe-se que este manuscrito não terá sido manuscrito por Almada. De acordo com o testemunho de Duarte Ivo Cruz, foi a sua mãe, Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (a Lalá do «*Club das Cinco Cores*»), que transcreveu este documento, que se encontra praticamente sem rasuras, suscitando, de facto, a ideia de cópia a partir de um original não localizado.⁸ Portanto, a data inscrita poderá também corresponder ao dia em que essa transcrição foi feita.⁹ No espólio do autor, não foi localizado qualquer outro documento com a peça.

Comparando o documento manuscrito com o texto publicado em 1956, apenas se verifica, neste último, a ausência da indicação do *décor* presente em BN-ACPS-E-D8-34: «interior de um *petit guignol*¹⁰ ambulante. Dois Bonecos a um canto.»

Há ainda outras fontes documentais desta peça que estão à guarda da Torre do Tombo, nos arquivos da Censura. Tratam-se de dois dactiloscritos (um original e o outro a sua cópia), a tinta azul sobre papel, agrafados, envoltos numa capa de papel cartonado, com título manuscrito a tinta preta, por Almada Negreiros: «*Antes de Começar*: peça em 1 Acto por José Almada Negreiros». Estes documentos, com o registo n.º 3714, data de entrada de 20/04/1948 e de censura de 27/04/1948, incluem a indicação de que se destinavam ao Teatro Sousa Basto, em Coimbra. Ambos os documentos têm o carimbo de «Aprovada» e estão assinados pela Inspeção dos Espectáculos.

Como estes documentos apresentam uma data anterior à da primeira edição, considerou-se pertinente compará-los com o texto publicado. No dactiloscrito lêem-se mais ocorrências das onomatopeias «Schui» (nas falas iniciais da Boneca) do que

⁸ Informação confirmada por *e-mail* com Duarte Ivo Cruz, a 27 de Novembro de 2016, a quem se agradece toda a simpatia e disponibilidade demonstradas, em várias situações, durante esta investigação.

⁹ Desconhecem-se as razões pelas quais Lalá terá feito essa cópia manuscrita. Sabe-se que entre 1918 e 1928 os dois amigos mantêm uma correspondência mais ou menos regular, no entanto, nas cartas que se conhecem (ainda inéditas) não há qualquer referência à peça *Antes de Começar*.

¹⁰ Esta referência remete para o teatro de fantoches. O *Guignol*, ou Guinhol, foi uma marioneta criada por Laurent Mourget no início do século XIX (1808), na região de Lyon. A empatia com esta personagem foi tal que, em pouco tempo, os *Guignol* se espalharam por toda a França e, depois, pela Europa, divertindo crianças e adultos. A palavra sofreu um alargamento semântico, passando muitas vezes a designar não apenas a marioneta como também o espaço onde se passa a acção e o tipo de teatro apresentado. Em Portugal, *Guignol* ganhou o nome de Dom Roberto e o teatro de fantoches ambulante, por extensão, é frequentemente designado por teatro de Robertos. Almada, nesta peça, não designa as suas personagens por Robertos ou marionetes, mas apenas por Bonecos. Em nota ao texto *Os Bailados Russos em Lisboa*, publicado na revista *Portugal Futurista* (1917), refere-se o reportório de bailados criados (e ainda em preparação) por Almada, Ruy Coelho e José Pacheco, no qual surge o título «*Joujous*, bailado de bonecos». Como o libreto não é conhecido, só se salienta aqui a recorrência ao tema “bonecos” por parte de Almada Negreiros.

na versão de 1956, em que esta onomatopeia surge menos vezes e grafada sem o «s», apenas com «Chiu». À parte isso, não se detectaram diferenças significativas. Numa proposta de edição, segue-se, portanto, a variante publicada pelo próprio Almada.

Os Outros

Desconhece-se o texto da peça *Os Outros*, em três actos, anunciada publicamente pela primeira vez em *A Invenção do Dia Claro* (1921). Almada também refere este título nas seguintes listas bibliográficas: em BN-ACPC-E-D8-37-01, com data posterior a 1925 (*vd. anexos*); em BN-ACPC-E-D8-33-02, com data posterior a 1931 (*vd. anexos*); em ANSA-L-67, datada de 1938 (*vd. anexos*); BN-ACPC-E-D8-36-03 e BN-ACPC-E-D8-36-05, ambas com data atribuída de 1938 (*vd. anexos*); ANSA-L-94 e ANSA-L-96, ambas datáveis de 1965 (*vd. anexos*). Em algumas destas tábuas de obras, indica-se a data de 1923 para a peça *Os Outros*, nomeadamente em: ANSA-L-67; BN-ACPC-E-D8-36-03 e BN-ACPC-E-D8-36-05. No entanto, como o título é indicado em 1921, propõe-se o intervalo de [1921-1923] para a possível produção deste projecto.

[*Pierrot e Arlequim: Diálogos*]

Atribuiu-se o título *Pierrot e Arlequim: Diálogos* ao manuscrito inédito, sem inscrição de data, que integra o arquivo de Almada Negreiros com a cota ANSA-L-153. Os dois diálogos estão incluídos num caderno pequeno de capas pretas, quadriculado, com vinte e nove páginas manuscritas a tinta preta, que contém ainda, nas páginas centrais, o rascunho de uma carta, cujo destinatário parece ser a Lalá¹¹. Um dos diálogos está redigido no início do caderno e o outro no final (em sentido inverso), ambos praticamente sem rasuras ou acrescentos.

É possível datar o documento no intervalo entre 1919 e 1931, tendo em conta o período em que Almada manteve um contacto epistolar mais frequente com Lalá, e considerando também a datação inscrita pelo autor em algumas das tábuas

¹¹ Entre 1919 e 1928, Almada mantém correspondência com Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso, a Lalá do «*Club das Cinco Cores*», enviando-lhe desenhos, caligramas, poemas e várias ficções. Uma grande parte deste acervo ainda se encontra inédito, em posse dos seus herdeiros.

bibliográficas, junto do título *Pierrot e Arlequim*, expressamente destinado ao teatro.

Numa primeira leitura destas listas, pode-se assumir que a referência a *Pierrot e Arlequim* remete para o livro editado em 1924, pela Portugália Editora, mas numa análise mais atenta, é possível atestar que o autor teve intenção de publicar um outro volume com o mesmo título, no qual estes (e/ou outros) diálogos, que agora se apresentam, poderiam estar incluídos. Por exemplo, no documento ANSA-L-67 (vd. anexos), Almada refere como obras «Do mesmo autor»: «*Pierrot e Arlequim* (1925)¹² (esgotada)» e, depois, na mesma lista, mas junto dos títulos para teatro inclui: «*Pierrot e Arlequim* (1927)», do qual não se conhece um volume correspondente. Continuando, na tábua manuscrita BN-ACPC-E-D8-36-03 (vd. anexos), repete-se a dupla referência a este título, sendo que o segundo *Pierrot e Arlequim* passa a ter a data de 1931. E o mesmo acontece no documento BN-ACPC-E-D8-36-05 (vd. anexos), mas aqui salientam-se ainda duas variantes significativas: o *Pierrot e Arlequim*, de 1925, é designado como «ensaio» e o de 1931 é colocado no rol dos «inéditos» para teatro. Nas últimas tábuas bibliográficas conhecidas (vd. anexos), o título *Pierrot e Arlequim* surge mencionado apenas uma vez e encontra-se na coluna dos textos para teatro.

Ora, a repetição de títulos suscita algumas dúvidas: o segundo livro tratar-se-ia de uma reedição do esgotado? Ou de uma edição revista e aumentada do primeiro? Ou de um volume totalmente independente do seu anterior, ainda que homónimo? A arriscar uma resposta (sempre subjectiva) a estas questões, assume-se a possibilidade de Almada estar a preparar uma edição para teatro independente do volume publicado. Assim, no índice que agora se esboça dos textos para teatro inclui-se o título *Pierrot e Arlequim: Diálogos*, que remete para esse outro *Pierrot e Arlequim*, listado por Almada e sobre o qual se sabe muito pouco. Os diálogos localizados no espólio do autor (e apresentados em anexo) poderão ser lidos como fragmentos para uma peça de teatro e é enquanto tal que são incluídos neste trabalho.

¹² A obra surge nas bancas em Dezembro de 1924, portanto, assume-se que, neste caso, se trata de uma gralha e que Almada estará a referir-se ao livro publicado.

Em relação a *Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro* (1924)¹³, optou-se por não o integrar no índice das peças para teatro, ao contrário do que fazem as edições de OC 1971 e de OC 1993, e por incluí-lo na lista dos textos sobre teatro. A exclusão que aqui se faz não implica, evidentemente, que este texto não possa ser lido enquanto teatro ou como ponto de partida para uma dramaturgia. A prova da sua teatralidade está nas diversas vezes em que os palcos o colocaram em cena, tal como documentam os registos *online* do CET base.

Portugal

Peça em três actos anunciada, pela primeira vez, no final da edição de *Pierrot e Arlequim*, em 1924 (vd. anexos, p. 107), mas publicada apenas em OC 1993. Almada refere esta peça nas seguintes tábuas bibliográficas: BN-ACPC-E-D8-37-01; BN-ACPC-E-D8-33-02; BN-ACPC-E-D8-36-03; BN-ACPC-E-D8-36-05; ANSA-L-67; ANSA-L-94 e ANSA-L-96 (vd. anexos). Considerando que as últimas tábuas estão datadas de 1965, pode-se afirmar que este é um projecto que Almada mantém ao longo de décadas, apesar de não o publicar, como anuncia, em 1924. Esta é também a data que surge inscrita no documento manuscrito, BN-ACPC-E-D8-35a, e repetida, depois, em algumas das tábuas bibliográficas.

No espólio do autor, estão conservados três documentos variantes da peça publicada em OC 1993, a saber: um autógrafo assinado por Almada (BN-ACPC-E-D8-35a), escrito a tinta preta e lápis sobre papel, num caderno quadriculado de formato A₅; uma cópia manuscrita por outra pessoa que não o autor (BN-ACPC-E-D8-35b), a tinta azul e lápis sobre folhas soltas brancas¹⁴; e um dactiloscrito a tinta preta sobre papel branco com correcções manuscritas a lápis (feitas por outro que não Almada). Tanto a cópia, como o dactiloscrito reproduzem a data do texto de Almada, não havendo qualquer indicação sobre a data em que foram produzidos e, sendo assim, assume-se que são posteriores a 1924.

¹³Almada também terá projectado este título enquanto conferência que, apesar de divulgada na imprensa, nunca chegou a acontecer (Negreiros 2006: 365).

¹⁴De acordo com a catalogação realizada pela BNP, coloca-se a hipótese interrogada da caligrafia deste documento pertencer a Sarah Affonso. Ora, do confronto com manuscritos de Sarah Affonso, presentes no seu espólio, pode-se afirmar que não se trata da sua caligrafia. Sabe-se, contudo, que, em determinado momento, a investigadora Maria Aliete Galhoz colaborou com Sarah Affonso na preparação das edições póstumas de Almada, podendo ter sido ela a transcrever o texto. Apesar das tentativas, não foi possível entrar em contacto com a estudiosa para confirmar esta e outras informações.

No que respeita ao conteúdo, os três documentos apresentam variantes entre si. A cópia manuscrita, por exemplo, foi iniciada apenas a meio do primeiro acto, aparentemente de forma deliberada, já que as páginas estão numeradas e o início da transcrição coincide com a página «1». O dactiloscrito, apesar de contemplar o início do primeiro acto, omite algumas passagens do final do segundo e terceiro actos, bem como a lista de personagens, que apenas é elencada no documento manuscrito (*vd. anexos*, p. 156). Procedendo a uma leitura comparativa entre os três documentos e a versão publicada, verifica-se que a edição de OC 1993 teve como referências o autógrafo e o dactiloscrito, registando, contudo, algumas omissões, variantes de leitura ou lapsos relativamente ao documento manuscrito.

Neste sentido, numa proposta de redição de *Portugal*, será de privilegiar o texto manuscrito por Almada, já que é a única fonte que, seguramente, terá sido produzida pelo autor, confrontando-o, no entanto, com a edição póstuma (1993), de modo a assinalar as variantes detectadas.

Ana Reis, no âmbito do Seminário de Crítica Textual, integrado no Mestrado em Edição de Texto da FCSH-UNL, procedeu à edição crítica desta peça, contemplando todos os documentos aqui apresentados¹⁵. Por se concordar com as opções editoriais da investigadora, remete-se, aqui, para esse trabalho como referência para um projecto de reedição desta peça (Reis 2010).

Em anexo, reproduz-se ainda um estudo para cenário (possivelmente para a cena III), feito por Almada, em lápis sobre papel, na última página do caderno manuscrito (BN-ACPC-E-D8-35a) e que não foi mencionado na edição OC 1993, nem no trabalho de Ana Reis (*vd. anexos*, p. 159).

Deseja-se Mulher

Peça em três actos e sete quadros, publicada integralmente em 1959, pela editora Verbo, com uma dedicatória a Sarah Affonso e as indicações «Madrid, 1928». A primeira referência a esta peça surge na badana da contracapa da revista *Sudoeste* 1, em Junho de 1935: «Edições SW publica brevemente: *Deseja-se Mulher*, três actos, um prólogo e sete quadros (Madrid 1928)» e o mesmo anúncio é repetido no segundo e terceiro números desta revista (*vd. anexos*).

¹⁵ Agradece-se ao Professor Doutor Fernando Cabral Martins a disponibilização deste trabalho.

Ainda na *Sudoeste* 2, mas no artigo «Notícia Sobre um Acto de Teatro que a Seguir se Publica», Almada apresenta uma explicação para a origem de *Deseja-se Mulher*, revelando que esta peça terá feito parte de um projecto-uno, dividido posteriormente em dois, e que trata «do indivíduo separadamente da colectividade, isto é, a pessoa humana colocada exactamente diante do seu próprio caso pessoal, o indivíduo encarando individualmente o seu problema pessoal da Ordem» (1935b: 23).

A peça é mencionada, depois, na tábuia bibliográfica da primeira edição de *Nome de Guerra*, em 1938, e nas seguintes listas manuscritas conservadas no espólio do autor: BN-ACPC-E-D8-33-02; ANSA-L-67; BN-ACPC-E-D8-36-03; BN-ACPC-E-D8-36-05; ANSA-L-140; ANSA-L-94 e ANSA-L-96 (vd. anexos).

Em Junho de 1935, na revista *presença*, sai o quadro sexto de *Deseja-se Mulher*, substancialmente diferente daquele que é publicado em 1959. Trata-se, no entanto, da primeira vez que Almada dá a conhecer um excerto desta peça (vd. anexos, p. 160). Note-se que tanto a *Sudoeste* como a *presença* referem a inclusão de um prólogo que, na versão final, em 1959, não é contemplado. Até à publicação integral da peça, Almada introduz diversas alterações ao texto, não apenas ao nível do conteúdo, como também ao nível da estrutura – é o processo de reescrita que está em causa (como se desenvolve no ponto 4.1.1.). No entanto, o autor mantém a referência à data em que iniciou a criação da obra, 1928, privilegiando o momento da concepção da ideia em detrimento do ano da sua conclusão.

Em Maio de 1959, antes da edição em livro conhecer as bancas, Almada publica os três primeiros quadros na revista *Tempo Presente*, provocando uma reacção favorável por parte da crítica, como o expressam, por exemplo, as palavras de António Manuel Couto Viana: «*Deseja-se Mulher*, que, estamos certos!, constituirá uma extraordinária revelação para quantos se interessam pelo teatro e pela riquíssima, multifacetada personalidade do seu Autor» (1959: 72).

O espólio de Almada Negreiros conserva um *dossier* (ANSA-L-33) com cerca de trezentas páginas, composto por folhas soltas (lisas, quadriculadas e azuis) e cadernos (lisos e quadriculados), maioritariamente com textos manuscritos (a tinta preta, azul, verde e a lápis), mas também folhas dactiloscritas (a tinta azul e encarnada) e vários estudos para a ilustração da capa e de cenários. Neste conjunto, com a data inscrita de 1928, ainda que numa das páginas se registe o intervalo

«1928-1933» (vd. anexos, p. 224), lêem-se diversas versões de diferentes quadros da peça, sem que nenhuma corresponda à variante final, aquela que terá estado na base da publicação. Neste trabalho de reescrita das cenas, nota-se, muitas vezes, apenas a alteração de algumas frases, às quais se acrescentam ou retiram pormenores; outras vezes, há um trabalho de mudança completa do conteúdo e das personagens de um determinado quadro. Ou seja, quando se diz que existem, por exemplo, três versões do prólogo, significa que em duas delas as personagens e o tema se mantêm, verificando-se aperfeiçoamentos pouco significativos, e na outra se explora uma temática diferente, com outras personagens. Por exemplo, Almada escreve um prólogo com as figuras de Pierrot e Arlequim (apresentando semelhanças com o prólogo de *El Uno*, em ANSA-L-18/ 25 e em ANSA-L-115, e aproximando-se, em muitas passagens, com o diálogo «Comédia», publicado em *Pierrot e Arlequim*, em 1924) e um outro prólogo, com duas variantes, em que as personagens são o Marinheiro e a Sereia, mas no qual não há diálogos. Na versão publicada de *Deseja-se Mulher*, na segunda parte do sétimo quadro, Almada volta a construir uma situação entre o Marinheiro e a Sereia, embora aqui com variantes significativas relativamente aos prólogos de ANSA-L-33.

O *dossier Deseja-se Mulher* constitui, portanto, a par de outros projectos de Almada (como *El Uno* ou *O Público em Cena*), um testemunho riquíssimo do processo de reescrita utilizado pelo autor.¹⁶

A propósito, considere-se o depoimento de Couto Viana: «a peça data de 1928 (e, desde então, como nos disse Almada, oito vezes reescrita)» (1959: 72). Ainda que o número «oito» não esteja linearmente presente no conjunto ANSA-L-33, já que não se localizaram oito variantes completas da peça ou até o mesmo quadro reescrito oito vezes, estas palavras de Almada servem para corroborar a consciência que o próprio autor tem sobre o trabalho de apuramento que está por detrás da sua obra e que se materializa em conjuntos volumosos de diversos materiais.

Sabe-se que, quando chega a Madrid (em 1927), Almada começa a trabalhar na escrita de uma peça «na qual a palavra “Unidade” fosse o grande motivo» (Negreiros 1935b: 23). Ora, conhecendo de perto os materiais conservados no seu espólio que se relacionam, *grosso modo*, com as peças *Deseja-se Mulher*, *S.O.S.* e *El*

¹⁶ Registam-se as principais ocorrências do processo de reescrita na edição de alguns dos quadros deste *dossier*, em anexo.

Uno, pode-se afirmar que, muito provavelmente, a peça *Deseja-se Mulher* – no seu estado embrionário, tal como a encontramos em muitas das variantes do *dossier* ANSA-L-33 –, terá estado na origem das outras duas. A versão de 1959 será, pois, o resultado aperfeiçoado, «o meu melhor exemplo (...) como desnudamento da necessidade» (1971a: 14), nas palavras de Almada, daquilo que o autor não conseguiu criar: uma obra única sobre «a colectividade e o indivíduo» (Negreiros 1935b: 23). O conjunto ANSA-L-33 reúne variantes e apontamentos, muitos dos quais posteriormente desenvolvidos, apurados ou apenas reescritos de outro modo (e noutra língua) nas versões do *dossier* *El Uno*; em *Protagonistas*; e também nos dois quadros de *S.O.S.*, divulgados em 1935.

Publicada em vida pelo próprio autor, a peça *Deseja-se Mulher* conta, pois, com uma versão última, *ne varietur*, a partir da qual se pode reeditar legitimamente o texto e compará-lo com as diferentes variantes localizadas. Não se pretende, contudo, fazer aqui uma edição crítica desta peça, apesar do interesse que esse levantamento poderia ter. No âmbito desta investigação, compreende-se este *dossier* enquanto base para a genealogia das peças *Deseja-se Mulher* (versão de 1959); *S.O.S.* (quadros publicados); *Protagonistas* e *El Uno*, e também como suporte para a compreensão do modelo de escrita de Almada. Neste sentido, não se transcrevem todas as variantes presentes no conjunto ANSA-L-33, apenas se editam as cenas relevantes para exemplificar os diferentes aspectos abordados ao longo deste trabalho. Reproduzem-se, em anexo, os estudos de desenhos integrados no *dossier* e que permitem também estabelecer um paralelo com as ilustrações publicadas.

S.O.S.

Peça em um prólogo e três actos, divididos por cinco quadros, de acordo com a indicação em *Sudoeste* 2 (1935b: 25). Almada publica o segundo e o terceiro quadros, do segundo acto, nessa mesma revista.

À semelhança de *Deseja-se Mulher*, a referência a esta peça surge, pela primeira vez, na badana da contracapa da primeira revista *Sudoeste*, em Junho de 1959: «Edições SW publica brevemente: (...) *S.O.S.*, três actos, cinco quadros (Madrid 1929)». Saliente-se que, aqui, não há a referência ao prólogo, que é

mencionado no anúncio da revista seguinte (vd. anexos, p. 109), na qual são publicados dois dos quadros e o artigo «Notícia sobre um acto de teatro que a seguir se publica», em que Almada explicita a origem desta peça.

Como peça em vários actos, *S.O.S.* aparece, depois, referida na primeira edição do romance *Nome de Guerra*, em 1938, e nas seguintes listas manuscritas conservadas em espólio: BN-ACPC-E-D8-33-02; ANSA-L-67; BN-ACPC-E-D8-36-03; BN-ACPC-E-D8-36-05; ANSA-L-140; ANSA-L-94 e ANSA-L-96 (vd. anexos). Em muitas destas tábuas bibliográficas, assim como em muitos dos documentos em espólio, está inscrita a data de 1929, sendo que no texto publicado é apontado o intervalo de 1928-1929. Estes anos podem ser considerados como referência para a produção da peça, não invalidando um processo de reescrita posterior, uma vez que só em 1935 é que Almada publica parcialmente este texto.

No espólio do autor, conservam-se alguns testemunhos que estão directamente ligados à única edição dos dois quadros, e ainda documentos que revelam materiais inéditos, como apontamentos, variantes, estudos para ilustrações e também a última cena desta peça, não publicada em vida de Almada.

Relativamente aos documentos que estão na base da publicação de 1935, conta-se com:

- 1) ANSA-L-121: um caderno com quarenta e oito páginas manuscritas a tinta preta e azul, intitulado «*S.O.S.*: 2.º acto, dois quadros» (vd. anexos, p. 230), que contém, com algumas rasuras e acrescentos, as duas cenas publicadas;
- 2) ANSA-L-122: um dactiloscrito com dezassete páginas a tinta preta, com correcções e acrescentos manuscritos a lápis, tinta preta e azul, com o título «*S.O.S.*: segundo acto», (vd. anexos, p. 231), que contém precisamente os dois quadros publicados;
- 3) ANSA-L-123: uma cópia dactiloscrita com cinco páginas, que contém uma página com diversas informações, nomeadamente a lista de «Personagens do 2.º Acto de *S.O.S.*»; a indicação dos espaços cénicos e a referência ao local e à data de produção da peça (vd. anexos, p. 233). Nas restantes quatro páginas do documento, lê-se o texto «Notícia Sobre um Acto de Teatro que a Seguir se Publica», que é publicado em *Sudoeste* 2, antes das cenas de *S.O.S.* (1935b: 23-24).

No espólio, encontram-se cópias dos dactiloscritos aqui mencionados, mas sem qualquer nota manuscrita. Nenhum dos três documentos, acima referidos, inclui as duas ilustrações para cenários, publicadas na *Sudoeste 2* (vd. anexos, p. 237).

No que respeita aos outros documentos em espólio, que concorrem para o estudo genealógico desta peça, destaca-se:

- 1) ANSA-L-202: um documento extenso que, entre outros materiais para a revista *Sudoeste*, contém um estudo para o cenário do primeiro quadro do segundo acto (vd. anexos, p. 234), que se aproxima da ilustração publicada em *Sudoeste 2*¹⁷; e uma lista de personagens para *S.O.S.*, que permite conhecer a organização da peça, no seu todo, já que a listagem publicada em 1935 apenas se refere ao segundo quadro (vd. anexos, p. 235). Este documento inédito revela que, mesmo que Almada não tenha escrito a peça integralmente, pelo menos definiu-lhe uma estrutura coesa, assente nas personagens a incluir.

Nos materiais do *dossier Deseja-se Mulher* (ANSA-L-33) é possível encontrar textos variantes dos quadros que foram publicados na revista *Sudoeste 2* como parte da peça *S.O.S.*: um dos manuscritos do quadro quinto de *Deseja-se Mulher*, por exemplo, constitui uma versão do quadro segundo de *S.O.S.*; e um dos esboços do quadro sexto é uma variante do quadro terceiro (vd. transcrições, em anexo).¹⁸ Tratam-se, muito provavelmente, de primeiras versões das que acabaram por ser publicadas com o título *S.O.S.*, bem como das suas equivalentes em castelhano, reescritas (e traduzidas) para o projecto *El Uno* (mencionadas mais adiante). Em ANSA-L-33, no entanto, não estão incluídos os estudos de ilustração para as cenas de *S.O.S.*

Analisando os manuscritos do designado *dossier El Uno*, constata-se que a quarta cena de ANSA-L-18/ 25 corresponde a uma versão castelhana dos quadros dois e três publicados em *Sudoeste 2*. Almada faz a fusão entre as duas cenas, apresentando-as numa só, incluindo também os dois desenhos para cenários (com pequenas variantes em relação aos que publica). A passagem entre o quadro dois e

¹⁷ Estas ilustrações assemelham-se ainda aos estudos feitos em ANSA-L-18/ 25 e ANSA-L-115, para o cenário da quarta cena.

¹⁸ O *dossier* ANSA-L-33 apresenta várias versões dos quadros quinto e sexto, aqui em questão.

o três é feita, no texto espanhol, através da luz: «*En este momento se oscurece la escena para hacer desaparecer este decorado. Al hacerse de nuevo la luz la escena representa la sala de Dirección del gran periódico*» (ANSA-L-18/ 25).

No documento ANSA-L-115, também se encontra uma variante do quadro dois de *S.O.S.*, equivalendo ao início da cena quatro de *El Uno* (ANSA-L-18/ 25), e ainda um estudo para os dois cenários. Por seu turno, a sétima cena do documento ANSA-L-114 inclui um diálogo entre as personagens el Director e el Protagonista que remete para o conteúdo do terceiro quadro de *S.O.S.*, embora aqui as diferenças sejam significativas.

No espólio de Almada, há ainda um outro manuscrito que se relaciona com a peça *S.O.S.*, mas que não diz respeito às cenas publicadas na *Sudoeste 2*. Trata-se do documento ANSA-L-35, com vinte e cinco páginas autógrafas a tinta preta sobre papel, no qual se lê uma cena de teatro que, muito provavelmente, corresponde à metade do último quadro de *S.O.S.* – à qual Almada alude em «Notícia sobre um acto de teatro que a seguir se publica»:

Terminada em Lisboa a conferência [«Direcção Única»], li a seguir a metade do último quadro da minha obra de teatro *S.O.S.* Em Coimbra, e depois da experiência de Lisboa, resolvi substituir depois da conferência, a leitura desta metade do último quadro pela dos dois quadros do segundo acto da mesma peça (1935b: 23).

Não se sabe concretamente como terá sido a «experiência de Lisboa», a que Almada se refere a propósito da sua leitura, a 9 de Junho de 1932, mas esta indicação publicada na revista *Sudoeste 2* torna-se relevante para a identificar no documento ANSA-L-35 localizado no espólio do autor. Desconhecem-se ainda quaisquer outras alusões à existência, ou até à leitura pública, da «metade do último quadro» de *S.O.S.* Por exemplo, o *Diário de Lisboa*, no dia seguinte à conferência, tece elogios ao evento – «uma lição de sadio optimismo e esplêndida trajectória» (S/a 1932: 3) –, sem, todavia, fazer referência à leitura do trecho de teatro.

No entanto, o próprio manuscrito, ANSA-L-35, contém indicações sobre a sua origem, logo no parágrafo inicial lê-se:

Neste momento passamos a ler uma cena de Teatro moderno, a qual faz parte dum original português completamente inédito até este instante. O título continua sendo exactamente o mesmo da conferência: «Direcção Única».

De acordo com o exposto, o original inédito a que Almada se refere poderá fazer parte de uma das primeiras versões de *S.O.S.*, na fase em que pertencia ao conjunto designado, precisamente, por «Direcção Única», tal como narra o autor em *Sudoeste 2*:

O trabalho prosseguia e em breve encontrava a expressão «Direcção Única» sinónimo de «Unidade», mas ainda desviado do que importa num título de teatro. Entretanto «Direcção Única» satisfazia inteiramente o necessário para uma indicação gráfica do assunto e destas palavras me servi para ir preparando a atenção para o teatro que eu me propunha apresentar (1935b: 23).

Este manuscrito, com data atribuída de 1932 (de acordo com o ano da conferência), está redigido de forma clara, quase sem rasuras ou acrescentos, o que sugere a preocupação com uma passagem a limpo, possivelmente, tendo em vista a leitura em público. Até à data, não se conhecem cópias desta cena de teatro, nem outras versões ou qualquer trecho que possa ser considerado seu fragmento. Apenas a já referida página com a lista de personagens da peça (ANSA-L-202) poderá contribuir também para a identificação deste manuscrito, pois indica: «indivíduos uniformizados e numerados» – precisamente as figuras que protagonizam a cena em causa.

É possível ler este manuscrito como um texto acabado que, apesar de não ter sido publicado juntamente com os dois quadros do segundo acto de *S.O.S.*, explora o propósito da peça: indicar ao indivíduo o caminho da colectividade. Em anexo, transcreve-se esta cena (*vd.* anexos, pp. 238-244), já divulgada em Costa (2014a).

Portanto, para a edição dos quadros dois e três de *S.O.S.* propõe-se seguir os textos publicados por Almada (1935b), considerados as versões finais. Apesar de ter existido um projecto para *S.O.S.*, com um prólogo e três actos em cinco quadros, esta peça não chegou a conhecer a sua versão integral.

Protagonistas

Peça incompleta publicada em OC 1993 com a seguinte indicação: «o primeiro acto e o início do segundo da peça incompleta *Protagonistas*, escrita em Madrid, em língua castelhana, em Janeiro de 1930» (1993: 9). Para além desta nota, não é feita qualquer referência às opções de fixação do texto, nem à existência de variantes.

Almada não menciona este título nas suas tábuas bibliográficas, nem em qualquer outro documento. No seu espólio, no entanto, conserva-se um manuscrito, ANSA-L-118, com cinquenta e duas páginas, a tinta preta e lápis, num caderno quadriculado de capas pretas, com o título *Protagonistas* (datado de Janeiro de 1930), que poderá ter servido de base à edição da I.N.C.M., ainda que, cotejando os dois textos, seja possível identificar algumas variantes. Fica, portanto, a dúvida se o texto de 1993 seguiu este manuscrito ou um outro do qual não se tem conhecimento.

O autógrafo ANSA-L-118, para além das cenas I; II; III e IV sob o título *Protagonistas* e do início do acto segundo (sem número de cena), contém uma lista de personagens; esboços de figurinos, da cena II; e ilustrações para cenários, da cena II e III e do acto II (vd. anexos, pp. 246; 254; 260; 267); e ainda apontamentos vários, um dos quais com o título *Arte e Artistas* (variantes do texto da conferência proferida em 1933). O fragmento do segundo acto vem escrito a seguir a uma página com o título *La tragedia de la unidad* e a outra página com o esquema de divisão da peça em doze cenas (vd. anexos, pp. 272-273)¹⁹, o que poderá remeter para um projecto distinto. Ainda assim, mantém-se uma proposta de leitura sequencial, não só porque as personagens que surgem neste fragmento constam da lista de *Protagonistas*, mas também pela unidade do tema tratado.

As personagens presentes na lista de *Protagonistas* (El protagonista; Su novia; La girl n.º 6; Los dos amigos del protagonista; El ángel de la guarda del protagonista; El disco de gramofono) são as mesmas que surgem no conjunto de textos designados, neste trabalho, por *dossier El Uno*. Do mesmo modo, os diálogos desenvolvidos nesta peça podem ser considerados variantes dos que aparecem em *El Uno*. Portanto, mesmo que este manuscrito tenha uma leitura autónoma,

¹⁹ Em OC 1993, o fragmento do acto segundo é publicado sem qualquer referência a este segundo título.

impulsionada fortemente pela página de frontispício que Almada desenha no caderno (vd. anexos, p. 245), há uma outra leitura, plausível de ser feita, enquanto variante que concorre para o todo de *El Uno*. As cenas de *Protagonistas*, de 1930, podem, portanto, ser consideradas, a par do *dossier Deseja-se Mulher*, datado de 1928, e das cenas de *S.O.S.*, de 1929, como variantes de uma primeira fase da escrita de *El Uno*. É esta perspectiva que também é considerada no esquema com as variantes de *El Uno* que se apresenta em anexo (vd. Quadro B).

Propõe-se aqui uma edição que segue o manuscrito ANSA-L-118, assinalando em nota todas as variantes sobre o texto publicado em OC 1993 (vd. anexos).

El Uno

Almada não inclui qualquer referência a este projecto nas suas tábuas bibliográficas, menciona-o apenas no artigo que antecede a publicação de um acto de *S.O.S.*, no segundo número da *Sudoeste*, considerando-o um projecto de teatro «materialmente impossível» (1935b: 23) e atribuindo-lhe dois títulos: «*El Uno*, Tragedia de la Unidad» e «Tragedia Documental de la Colectividad y el Individuo».

No espólio do autor foram localizados documentos com variantes que concorrem para o mesmo conjunto, sendo possível, portanto, falar de um *dossier El Uno*, a saber: ANSA-L-117; ANSA-L-114; ANSA-L-116; ANSA-L-113; ANSA-L-115 e ANSA-L-18/ 25. Em cada um destes manuscritos, Almada trabalha cenas da peça, reescrevendo-as muitas vezes, para chegar a uma versão mais limada, mas ainda assim por concluir, aquela que se encontra nos cadernos ANSA-L-18/ 25 e que, na proposta de edição que aqui se avança, é tida como a versão de referência.

Caracteriza-se, agora, cada um dos manuscritos, seguindo a ordem pela qual se considera que foram redigidos, justificando-se esta opção ao longo de algumas notas no texto editado:

- 1) ANSA-L-117: Caderno quadriculado, forrado a papel de embrulho, manuscrito a tinta preta e verde, e a lápis. Inclui folhas soltas lisas e quadriculadas, manuscritas a tinta verde e preta. Este documento não apresenta título, nem quaisquer indicações sobre o local ou a data de produção. Atribui-se, ainda assim, a datação de [1927-1931] por corresponder ao período em que, de acordo com as informações

disponíveis, Almada terá trabalhado no projecto *El Uno*. Neste autógrafo são apresentadas variantes das cenas I; IV e VII, redigidas em castelhano. Não inclui qualquer estudo para cenário.

- 2) ANSA-L-114: Caderno quadriculado de capas pretas, manuscrito a tinta preta e a lápis, que contém um estudo para ilustração de cenário (possivelmente para a cena V), uma lista de personagens e um esquema de divisão em doze cenas. No final do caderno, lê-se o título «*La Tragedia de la Unidad: Comedia Dramática en Doce Escenas Mitad Sueño Mitad Realidad*». Neste autógrafo são apresentadas variantes das cenas III; IV; V; VI; VII; VIII e XI, redigidas em castelhano. Atribui-se a data de 1931, de acordo com a aproximação com o documento ANSA-L-116.
- 3) ANSA-L-116: Caderno de folhas lisas e capas pretas com diversos textos e apontamentos autógrafos. O manuscrito intitulado «*La Tragedia de la Unidad: en Doce Escenas Mitad Sueño Mitad Realidad*» ocupa doze páginas com variantes das cenas I; II e III escritas em castelhano, a tinta preta e lápis, sem estudos para ilustração. Na página do título, está inscrita a data «1931», e uma dedicatória, «Dedicatoria perpetua: A Ti para que sepas que no lo dedico a otra» (vd. anexos, p. 469).²⁰ Este caderno contém ainda uma folha solta redigida em português, na qual se pode ler o excerto de um diálogo entre o Protagonista e Ela.²¹
- 4) ANSA-L-113: Caderno quadriculado de capas pretas com vinte e oito páginas manuscritas a tinta preta e vermelha, e a lápis, que não inclui estudos para ilustração. Na folha de rosto, lê-se o nome do autor, o título «*La Tragedia de la Unidad*» e o ano, «1931». Neste autógrafo, encontram-se as cenas I; II; III e VII, redigidas em castelhano.
- 5) ANSA-L-115: Caderno quadriculado de capas pretas, manuscrito a tinta preta e verde, e a lápis. Contém estudos para ilustração dos cenários de todas as cenas e um esquema de divisão da peça em três actos (vd. anexos, pp. 534-535). No final do caderno lê-se o título «*El Uno: Tragedia Documental de la Colectividad y el Individuo en los Días de*

²⁰ Sobre esta dedicatória, vd. ponto 4.1.1.

²¹ Pelas suas características físicas, com a inscrição do número «17» no canto superior esquerdo, parece pertencer aos materiais do *dossier Deseja-se Mulher*, ANSA-L-33. No manuscrito ANSA-L-18/ 25, cena VIII, encontramos um diálogo equivalente a este, mas em castelhano.

Hoy», assim como o nome do autor e a referência «Madrid 1931». Neste autógrafo, encontram-se o prólogo e as cenas I; II; IV; VII e VIII, redigidas em castelhano.

- 6) ANSA-L-18/ 25: Conjunto de oito cadernos de folhas quadriculadas, manuscritos a tinta azul e preta, e a lápis. Cada uma das capas apresenta, no canto superior direito, o número do caderno e das cenas que contém (havendo, no entanto, situações de discrepância, assinaladas caso a caso, em nota no texto editado). Alguns cadernos incluem estudos para ilustração dos cenários, num total de dez desenhos, reproduzidos em anexo. Almada redige sempre nas páginas ímpares, utilizando as páginas pares para estudos e notas (muitas vezes escritas em português). No primeiro caderno, em formato de ilustração gráfica (possivelmente um estudo para a capa), estão inscritos o título da obra «*El uno: tragedia documental de la colectividad y el individuo*», o nome do autor, «José de Almada Negreiros», e a data e o local de produção do texto, «Madrid, 1931» (vd. anexos, p. 275). Numa folha de rosto, Almada inscreve de novo o título, o local, o ano de produção e indica a estrutura da peça: «en tres actos, prólogo, nueve escenas y epílogo», acrescentando a informação «Actual» (vd. anexos, p. 276). Numa segunda folha de rosto, especifica-se a divisão das cenas pelos três actos (vd. anexos, p. 278). Este conjunto de cadernos apresenta uma variante da peça constituída por um prólogo, nove cenas (numeradas de um a nove) e um epílogo. Depois da ilustração do cenário do prólogo, detalha-se a lista de personagens da peça, incluindo os figurantes.

No centro da capa do primeiro caderno, lê-se o verbo «Colaborar», manuscrito a tinta preta e sublinhado com três traços (vd. anexos, p. 274). O relevo dado a esta inscrição não passa despercebido. Mesmo sendo um verbo determinante nas temáticas abordadas por Almada e muito presente nos diálogos da peça, podem-se levantar outras hipóteses para a sua presença nesta capa: estaria o autor a planear uma série de textos sob o signo de «Colaborar» (à semelhança da série

«Harmonia»²²)? Ou quererá Almada incluir este verbo no título da peça? Como não se localizaram quaisquer pistas capazes de corroborar estas conjecturas, assinala-se apenas o destaque que o autor dá a este verbo.

Ao longo do manuscrito, encontram-se indicações de cenas que estão cortadas, trechos e folhas soltas redigidas em português, que apontam para um trabalho em progresso e também para uma estreita conexão com os textos *Deseja-se Mulher*; *S.O.S.* e *Protagonistas*.

Tal como referido acima, para uma proposta de edição toma-se como base o documento ANSA-L-18/ 25, ainda que este apresente marcas próprias de uma obra inacabada ou em fase de processo de escrita, tais como rasuras; variantes da mesma cena; trechos redigidos em português no meio de texto em castelhano, e até folhas soltas com versões paralelas incluídas no interior dos cadernos. Transcrevem-se, contudo, os restantes manuscritos deste *dossier*, assinalando em nota todas as ligações pertinentes para a edição e leitura da peça. Procura-se seguir, no fundo, o ritmo de Almada, colocando o leitor diante de uma panóplia de reescrita das diferentes cenas. Como base de trabalho, foram elaborados dois quadros (em anexo) esquematizando as relações entre os documentos localizados: um com as variantes do designado *dossier El Uno* (Quadro A, *vd.* p. 756); e o outro com os principais aspectos de relação entre o texto de referência de *El Uno* e os projectos anteriores (que estão também na sua génese), nomeadamente o *dossier Deseja-se Mulher* e as peças *S.O.S.* e *Protagonistas* (Quadro B, *vd.* p. 759). Facilmente se compreende que as cenas dos diferentes manuscritos não são necessariamente versões reescritas umas das outras, ou seja, um documento pode apresentar a cena I, por exemplo, com personagens e conteúdo completamente distinto da cena I de um outro documento. As aproximações entre as cenas das variantes são assinaladas em nota ao longo da edição dos textos, apresentada em anexo.

²² Em 1924, Almada anuncia na imprensa uma série de conferências sob a designação «Harmonia», da qual faria parte *Pierrot e Arlequim*, que não chegou a ser proferida (Negreiros, 2006: 365).

A Primeira Pedra

Factos

Nos materiais consultados, a referência a estes dois títulos para teatro surge apenas numa lista bibliográfica inédita traçada por Almada, sem data, mas com datação atribuída posterior a 1931: BN-ACPC-E-D8-33-02 (vd. anexos). Não se localizou qualquer texto que possa ser atribuído a estes títulos.

De Homem para Homem

Diálogo inédito, manuscrito a lápis, num caderno quadriculado de capas pretas, ANSA-L-152, em que estão incluídos outros apontamentos, esboços e textos, nomeadamente uma variante de *O Público em Cena* e um excerto de *Nome de Guerra*. O manuscrito, com o título «*De Homem para Homem*», não tem inscritos data nem local. Atribui-se o intervalo de [1931-1938] de acordo com as datas de referência dos textos incluídos no mesmo caderno.

Não se localizou no espólio qualquer testemunho do autor sobre este diálogo, que poderá estar incompleto, dado o seu conteúdo, e uma vez que não tem qualquer indicação de final. Fixa-se este texto, propondo-o como um diálogo para teatro que integraria, provavelmente, um projecto dramático maior.

O Público em Cena

Peça em um acto, com diferentes variantes conservadas em espólio. A primeira vez que Almada anuncia publicamente este título é na tábua bibliográfica da edição de *Nome de Guerra*, em 1938, atribuindo-lhe a data de 1932. Depois, *O Público em Cena* surge nas seguintes listas não publicadas: BN-ACPC-E-D8-33-02; ANSA-L-67; BN-ACPC-E-D8-36-03; BN-ACPC-E-D8-36-05; ANSA-L-140; ANSA-L-94 e ANSA-L-96 (vd. anexos).

Em vida do autor, é publicada uma tradução inglesa, «The Public on the Stage», feita por Charles David Ley, na revista londrina *Adam*, em 1946. Postumamente, na edição de 1971, divulga-se uma variante desta peça, em português, que não corresponde, contudo, ao texto base utilizado para a tradução. Por não ter sido

publicada uma versão portuguesa desta peça em vida do autor e por existirem diferentes variantes do texto, propõe-se aqui uma edição comentada.

Começa-se por apresentar os documentos disponíveis no espólio de Almada por ordem cronológica e de forma isolada, facilitando assim a construção do *puzzle* genealógico:

- 1) ANSA-L-119: Conjunto de folhas quadriculadas de papel almaço azul, dobradas ao meio, com quinze páginas manuscritas a tinta verde, com data inscrita de 1931 e o título «*O Público em Cena*». Esta versão terá servido de base à edição póstuma pela Editorial Estampa (1971a: 139-152). Neste documento surge uma página com uma variante do início da peça, que não foi incluída em OC 1971.
- 2) ANSA-L-120: Variante com dez páginas manuscritas a lápis sobre folhas lisas de caderno sem capas. Este caderno contém outros textos e esboços de desenhos. O manuscrito, sem data inscrita, inclui os títulos: «*Dois Públicos no Palco*» e «*O Público no Palco*», que constituem, provavelmente variantes do título «*O Público em Cena*». A presença de textos relacionados com os conteúdos da revista *Sudoeste* faz com que se atribua as datas de 1931-1935 como o intervalo possível da produção deste manuscrito. Apesar de incompleta, esta variante da peça apresenta muitas semelhanças com a que está incluída no manuscrito ANSA-L-152.
- 3) ANSA-L-152: Documento com quatro páginas manuscritas a tinta preta, incluídas num caderno quadriculado de capas pretas, que contém também diferentes textos e esboços. O manuscrito intitulado «*O Público em Cena*», incompleto, sem data inscrita, apresenta semelhanças com a variante ANSA-L-120, embora pareça ser-lhe posterior, a avaliar pelas alterações introduzidas. Tentando datar este documento, atribui-se o intervalo [1931-1938], de acordo com a publicação de alguns dos textos presentes no caderno, como um excerto de *Nome de Guerra* (1938).
- 4) ANSA-L-29: Conjunto de catorze páginas manuscritas a tinta preta, sobre papel almaço quadriculado azul. O manuscrito inédito tem inscrito o título «*O Público em Cena*» e não está datado. Atribui-se a data de 1946, por esta ser uma versão do texto que se aproxima da sua correspondente em inglês, podendo ter servido de base à tradução. O manuscrito apresenta duas

variantes destinadas à última fala da personagem Assassino, uma das quais não foi traduzida, o que pode indicar que o final tenha sido escolhido pelo tradutor. Este manuscrito apresenta-se, portanto, como uma variante, muito provavelmente posterior, da peça datada de 1931 (e publicada em 1971), não só pelos diálogos mais trabalhados, como pela inclusão de outras personagens, como ainda pela presença de um desenlace diferente.

Neste documento lê-se uma nota, escrita a tinta verde no verso de uma das páginas, que poderá ser o esboço para uma dedicatória:

A todos os autores do mundo, desde a mais remota antiguidade até ao fim do mundo, quer sejam autores de Arte ou de Ciência, desde o momento em que ultrapassem os poderes da profissão e atinjam a autoria da sua própria personalidade, dedico este acto onde desejo pôr toda a minha fé no único caminho verdadeiramente humano em que humanamente creio.

Reunidas em forma de dedicatória, estas palavras sintetizam muito do que está desenvolvido ao longo da peça *O Público em Cena*. De facto, é a «fé» na arte que move a personagem Público-filho quando mata o Público-pai e espera que, com o seu crime, aconteça o renascimento (renovação) do teatro. A criação artística, «único caminho verdadeiramente humano», é o que está em debate nesta peça e as suas palavras saltam do texto (ou do palco) para encorajar cada um de nós a atingir a autoria da nossa «própria personalidade».

- 5) ANSA-L-30: Conjunto de onze páginas dactiloscritas a tinta vermelha com acrescentos autógrafos a tinta preta, sem data e com o título «*O Público em Cena*». Trata-se de uma variante de ANSA-L-29 e, por isso mesmo, atribui-se também a data de 1946. Cronologicamente, este documento inédito poderá ter sido o último deste conjunto a ser trabalhado por Almada, uma vez que regista variantes significativas em relação ao texto datado de 1931, ANSA-L-119, e publicado em 1971, mas inclui ainda diferenças quando se compara com o manuscrito correspondente (ANSA-L-29). Trata-se de mais um exemplo do processo de reescrita de Almada, à semelhança do que faz para *Deseja-se Mulher* e *El Uno*. Opta-se por esta variante para uma proposta de

edição da peça em português, incluindo, depois, em nota, algumas variantes presentes nos outros documentos, não só por se considerar a versão mais depurada (que terá estado na base da tradução inglesa), mas também porque o texto apresenta uma maior consistência dramática, a par com alguns elementos de humor que não estão explorados na versão publicada em 1971.

- 6) ANSA-IMP-17: Exemplar da revista *Adam* conservado no espólio de Almada Negreiros. Trata-se do documento impresso intitulado «The Public on the Stage», traduzido para o inglês por Charles David Ley, com a data de 1946, que inclui uma breve errata, alertando para a incorrecta colocação de duas linhas de texto.

Cotejando com os documentos em português, que terão servido de base a esta tradução (ANSA-L-29 e ANSA-L-30), apuram-se algumas variantes. Por exemplo: a expressão «Ex.^{mos} senhores autores» é traduzida ao longo de toda a peça por «Ladies and gentlemen of the British League of Dramatists»; na primeira fala da personagem «A mulher» acrescenta-se a frase «And there's a new bar for refreshments which I hope you'll visit in the interval»; a personagem «O público» passa a ser tratada pelas outras como «The great British Public». Ainda que estes acrescentos não modifiquem o sentido global da peça, fica claro que o tradutor usufruiu de alguma liberdade para atribuir um cunho nacional ao texto, circunscrevendo-a à realidade britânica e conferindo-lhe, assim, um tom crítico bastante direccionado, que na versão portuguesa se encontra esbatido – o público e os espectadores não têm nacionalidade. Não foi possível apurar, contudo, se Almada teve ou não conhecimento prévio destas alterações. Sabe-se que, à data da publicação da *Adam*, Charles David Ley já não estava a viver em Portugal, e não há registo de qualquer troca de correspondência que demonstre um diálogo sobre a tradução efectuada. À parte isso, de acordo com o testemunho de Charles David Ley, pode-se assegurar que ambos desenvolveram uma relação de amizade e de confiança em colaborações de trabalho, durante o tempo em que este professor do Instituto Britânico Português viveu em Lisboa (Ley

1942).²³ Terá sido ele, por exemplo, a bater à máquina o romance *Nome de Guerra*.²⁴

Aquela Noite

Peça em um acto, cujo manuscrito, ANSA-L-128, a tinta verde sobre dezoito páginas de papel liso, inclui uma folha de rosto com as seguintes informações: título, estrutura da peça, local e data (vd. anexos, p. 570). Aqui também se lê, numa letra mais pequena, «O meio do tempo», naquilo que parece ser uma variante possível para o título. Este documento contém uma outra página com a lista de personagens (vd. anexos, p. 572) e, na última folha, a nota «Escrito d'uma penada das dez e meia da manhã às três e meia da tarde no dia 29 de Maio de 1949», seguida da assinatura de Almada, com o “d” de haste longa (vd. anexos, p. 571).

Trata-se provavelmente da versão manuscrita que esteve na base da edição póstuma de 1971, uma vez que não se detectam diferenças entre os dois textos.

De salientar que, nas suas últimas tábuas bibliográficas, datadas de 1965, Almada refere o título *Veio a Noite* (vd. anexos), cujo correspondente textual não se localizou no espólio. Considera-se, portanto, que este título poderá constituir uma variante de *Aquela Noite* (não mencionada nas listas bibliográficas), dada a similaridade entre os dois títulos.

²³ Durante a sua estadia em Portugal (entre 1937 e 1943, data em que é transferido para Madrid), Charles David Ley estabelece amizades no meio literário e artístico com várias personalidades, entre as quais João Gaspar Simões, Alberto de Serpa, Dario Martins (a quem dedica o seu livro *Braga*, Lisboa, 1943), José Régio e Adolfo Casais Monteiro – que o apresenta a Almada Negreiros, na altura a passar o verão de 1937 em Moledo do Minho com a família. Ley viaja até ao Minho e, naquele que considera ser «um dos dias inesquecíveis da minha existência» (1942, pp. 15-21.), conhece Almada. Ao contrário do que planeava, acaba por ficar algumas semanas em Moledo num ambiente de tertúlias artísticas.

²⁴ De acordo com as palavras de Charles David Ley: «Cada dia Almada me trazia mais dois capítulos, bem embrulhados em papel riscado. Entregava-mos no Café da Brasileira, no Chiado, enquanto bebíamos café. Depois eu dava-lhe as folhas que copiara, embrulhadas sem cuidado, em papel branco. Almada chamava o criado, pedia outro papel e fazia um embrulho bem feito, de artista» (1942: 21). Na biblioteca de Almada Negreiros (em processo de catalogação), encontra-se um exemplar deste livro de memórias de Ley (1942), com a seguinte dedicatória do autor: «A Almada com muitas recordações agradecidas de Moledo, Lisboa, 30 de Abril de 1942. C. David Ley»; e ainda um exemplar da novela *Encontro Final*, Lisboa, 1940, com as palavras: «Ao José de Almada-Negreiros com a estima de sempre para este grande artista ibérico português. Lisboa, 8 de Agosto 1940. Charles David Ley».

O Mito de Psiché

Peça publicada em OC 1971, com a indicação «um acto e quatro quadros», no entanto o quarto quadro continua por localizar. As tábuas bibliográficas não referem esta peça, contudo, nas suas últimas listas, datadas de 1965, o autor refere o título *Eros e Psiqué* (vd. anexos), para o qual não se localizou qualquer correspondente textual e que poderá ser encarado como uma variante de *O Mito de Psiché*.

No espólio encontram-se dois documentos, datados de 1949, com o título *O Mito de Psiqué*: um manuscrito, ANSA-L-31, composto por vinte e nove folhas soltas, lisas, escritas a tinta verde; e um dactiloscrito, ANSA-L-32, a tinta preta sobre dezoito folhas lisas, sem qualquer rasura ou acrescento, o que leva a concluir tratar-se de uma cópia do texto autógrafo. Ambos os documentos incluem os títulos de cada um dos quatro quadros previstos para a peça; uma lista de personagens e uma página com a indicação «4.º quadro - Pisché» sem qualquer texto associado. No espólio do autor, não foi localizado nenhum outro documento que pudesse pertencer a esta peça.

É provável que estes documentos tenham estado na base da edição póstuma em OC 1971, uma vez que, numa leitura comparada, não se detectam diferenças entre eles. Neste sentido, como proposta editorial, segue-se o texto já publicado, dispensando-se, portanto, a sua transcrição em anexo.

Um a Mais

Peça em um acto, mencionada nas tábuas bibliográficas ANSA-L-94 e ANSA-L-96 (vd. anexos) e referida também no catálogo-programa da Exposição de Almada Negreiros na Galeria de Março, aquando da sua inauguração, em Março de 1952: «Durante a Exposição, no mesmo ou noutro local, o autor fará uma primeira apresentação de duas obras suas: *A Relação Nove-Dez, ou os Poliedros Regulares* e *Um a Mais*, diálogo representável à maneira de teatro, em 2 actos consecutivos»

(vd. anexos, p. 574)²⁵. Salienta-se que este título coincide com o que está inscrito em ANSA-L-135.

No espólio do autor, conservam-se três documentos manuscritos inéditos com variantes desta peça, sendo que apenas um tem inscrita a data de 1951. Opta-se, aqui, por apresentar os três documentos, transcrevendo-os, em anexo:

- 1) ANSA-L-135: Manuscrito a tinta azul sobre cinco folhas soltas, lisas, com um esboço de cenário e figurinos a lápis. Inclui uma folha de rosto com a indicação do autor, título, local e a data «Lisboa 1951» (vd. anexos, p. 575-576). Na primeira página de texto lê-se o título: «*Um a mais*: diálogo representável à maneira de Teatro, em dois actos consecutivos», seguido de um resumo.
- 2) ANSA-L-136: Documento que inclui dez páginas manuscritas a esferográfica azul sobre folhas pautadas, com o título «*Um a Mais*», sem data inscrita. Nesta variante, descrevem-se também as personagens e o ambiente da acção. O manuscrito está incompleto, uma vez que a peça termina a meio de uma fala.
- 3) ANSA-L-137: Documento manuscrito a esferográfica azul sobre papel quadriculado, dobrado em quatro (com esquadria feita a lápis pelo próprio autor), sem título nem data. Nestas páginas, lê-se um diálogo, que começa a meio, entre as mesmas personagens que surgem no final do manuscrito ANSA-L-136. Poderia tratar-se da sua continuação, no entanto, não se encontra o ponto de sequência nas falas destes dois documentos. Nesta variante faltam, claramente, algumas páginas.

Liberdade (A Insuportável)

Nós (O Impensável)

Estes dois títulos surgem referenciados em esboços de projectos de uma trilogia dramática, sem data inscrita, mas com a datação atribuída de 1963²⁶ e com o título

²⁵ Contactado telefonicamente, José-Augusto França afirmou que, ao contrário do que estava anunciado, Almada não chegou a ler o diálogo de «Um a Mais». O historiador (e antigo director da Galeria de Março) não se recorda também de ter lido ou visto qualquer texto correspondente a esta peça. Agradece-se a José-Augusto França toda a disponibilidade demonstrada.

²⁶ Os títulos deste projecto de trilogia dramática encontra-se escrito no verso de um convite com a data de 1963.

geral de *Prometeu: uma Trilogia no Fim do Século XX*²⁷ (vd. anexos). Nestes estudos, estão indicadas também as personagens para cada uma das peças/ actos da trilogia. O primeiro acto seria formado por *Aqui Cáucaso*, contando com quatro estudantes e um pastorinho; o segundo acto por *Liberdade (A Insuportável)*, em que entram as personagens Águia e Prometeu; e o terceiro acto pela peça *Nós (O Impensável)*, com «nós, por Prometeu» (de salientar que há variantes na referência às personagens desta última peça, em ANSA-L-145 e ANSA-L-146). Em nota ao esquema do projecto da trilogia, ANSA-L-145, e a propósito da publicação isolada destas peças, lê-se:

Publica-se acto por acto por circunstâncias editoriais e as de autoria. A trilogia não se supõe representável por enquanto e tanto basta para que não a aflija o eventual de cada uma das três publicações. Não tem enredo para ser seguido em espectáculo público. Apenas retoma no natalício de Poesia o descurado em «os 3 irmãos de Prometeu e este 4» (ANSA-L-145).

Almada recupera, de certo modo, com esta trilogia, as ideias de unidade traçadas para *El Uno* – estas três peças, sendo cada qual um acto, pertencem a um todo maior, aqui simbolicamente unidas na figura mitológica de Prometeu.

Refira-se ainda que, quando Almada reúne a lista das suas «Obras Completas», a editar pela Ática, estes dois títulos deixam de constar, figurando apenas *Aqui Cáucaso* – o que poderá indiciar que o autor, por algum motivo, terá abandonado o projecto de uma trilogia.

Aqui Cáucaso

De acordo com o que ficou mencionado anteriormente, este título começa por aparecer como sendo o primeiro acto da trilogia «Prometeu», um projecto presente nos documentos ANSA-L-145; ANSA-L-146 e ANSA-L-147, todos com data atribuída posterior a 1963. Depois, *Aqui Cáucaso* é referido isoladamente nas tábuas bibliográficas ANSA-L-96 e ANSA-L-94 (e enunciado como «*Aqui Cáucaso*, Poema Dramático»).

²⁷ Numa variante deste projecto, lê-se o mesmo título com um acrescento a lápis: *Prometeu (O Precavido): uma Trilogia no Fim do Século XX*.

Aqui Cáucaso surge a público postumamente pela primeira vez em OC 1971, como uma peça em um acto, com a dedicatória: «a minha mulher e a meus filhos». No entanto, antes disso, a 26 de Janeiro de 1963, Almada terá lido este texto (ou uma das suas variantes, como mais à frente se mostrará) num recital de poesia na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Sobre esta participação, Francisco de Sousa Neves, num artigo intitulado «Os Funerais da Poesia», publicado pelo *Jornal do Fundão*, escreve:

Almada Negreiros, um “monstro sagrado” da Arte, foi o primeiro dos poetas a surgir naquele estrado [na sala das Belas-Artes, em Lisboa] ao fundo de uma sala repleta de público, onde se iriam passar estranhíssimas cenas. *Aqui Cáucaso* – assim se denominava o poema dramático que o autor da *Invenção do Dia Claro* pretendeu ler. Interrompido a certa altura por apupos e insistentes pedidos para se calar, vimo-lo abandonar o estrado, após várias tentativas para se continuar a fazer ouvir, entre abraços e ténues manifestações de solidariedade de artistas ali presentes. (...) Almada Negreiros deixou o estrado (...) ofendido e obrigado a abandonar a sala (1963: 6-7).

No espólio do autor estão conservados vários documentos relacionados com esta peça, a saber:

- 1) ANSA-L-143: Caderno desdobrável em harmónio, com capa em cartão e folhas lisas (unidas algumas por agrafos), artesanalmente feito por Almada, em que se lê o título a tinta vermelha: *Aqui Cáucaso*, seguido da indicação «um acto único» (vd. anexos, p. 604). Neste manuscrito, composto por trinta e nove páginas a esferográfica vermelha e lápis, apresenta-se uma variante incompleta de um diálogo entre quatro jovens (o 1.º jovem; a 1.ª jovem; o 2.º jovem e a 2.ª jovem). Algumas páginas estão numeradas a lápis no canto superior (direito ou esquerdo) e, também por isso, é fácil detectar que o documento não está completo. A inexistência de muitas das páginas dificulta a leitura sequencial do manuscrito.
- 2) ANSA-L-144: Capa com a inscrição do título «*Aqui Cáucaso*: um acto único», a tinta vermelha sobre cartão, sem data. Por ser muito semelhante à capa do documento ANSA-L-143, não está reproduzida em anexo.
- 3) ANSA-L-145: Caderno desdobrável em harmónio, artesanalmente feito por Almada, com folhas lisas (algumas unidas por agrafos), manuscritas a

esferográfica vermelha e lápis, envoltas por uma capa em cartão, na qual se lê o nome do autor e o título, também a esferográfica vermelha: «*Aqui Cáucaso ou os três irmãos de Prometeu e este quatro*» (vd. anexos, p. 605). Inclui uma tábua com o esquema da trilogia *Prometeu*, da qual *Aqui Cáucaso* surge como o primeiro acto (vd. anexos, p. 123), seguida de uma nota sobre este projecto (referida anteriormente a propósito das outras duas peças que integram esta trilogia). Antes do diálogo de teatro, lê-se uma página com citações de diferentes autores, incluindo uma do próprio Almada (vd. anexos, p. 606); uma nota de Almada sobre a criação de arte, com o título «Reaver a inocência (*ex-libris* do autor)» (vd. anexos, p. 607) e uma lista de personagens (vd. anexos, p. 608). O manuscrito inclui cinquenta e cinco páginas com um diálogo entre os quatro jovens, apresentando rasuras e contemplando ainda variantes de algumas das páginas. A peça está incompleta, trata-se de um manuscrito fragmentado. Os diálogos apresentam semelhanças com os que foram publicados postumamente (OC 1971), no entanto, com muitas marcas de um processo de reescrita (cortes, acrescentos, aperfeiçoamentos, etc.).

- 4) ANSA-L-148: Manuscrito, sem data inscrita, redigido a esferográfica vermelha e lápis sobre as páginas lisas de um caderno de argolas, que contém uma lista com algumas das obras do autor (vd. anexos, p. 121); alguns traçados de geometria; uns fragmentos textuais sobre o processo de criação artística; e ainda uma versão integral da peça intitulada *Aqui Cáucaso* (que terá servido de base à edição de OC 1971). Saliente-se que, neste documento, não se mencionam as personagens da peça, nem a dedicatória – elementos que estão presentes na versão publicada e que, provavelmente, foram transcritos de outros documentos (de ANSA-L-149 e ANSA-L-150 respectivamente). Do mesmo modo, a apresentação da peça, que a Estampa edita, não se encontra completa neste caderno. Aqui, apenas se podem ler três fragmentos, sendo que a última parte do texto encontra-se no documento ANSA-L-150. De acordo com os manuscritos disponíveis, pode-se afirmar que houve um trabalho de colagem de fragmentos textuais feito na edição de OC 1971. No entanto, não se exclui a hipótese de existir um manuscrito com o texto completo que não foi, até à data, localizado e ao qual a Estampa poderá ter tido acesso.

- 5) ANSA-L-149: Manuscrito, sem data nem título, escrito a esferográfica vermelha e lápis sobre as páginas lisas de um caderno de argolas (no qual estão também inseridas páginas soltas). Inclui uma lista de personagens que terá servido de base à edição de 1971 (vd. anexos, p. 609) e que apresenta pequenas diferenças, quando comparada com a do manuscrito ANSA-L-145. Trata-se de um documento com variantes fragmentadas dos diálogos da peça – um testemunho do processo de reescrita²⁸. Este documento terá servido de base à transcrição manuscrita feita por Maria Aliete Galhoz em ANSA-L-151.
- 6) ANSA-L-150: Manuscrito a esferográfica vermelha e lápis, sobre as páginas lisas de um caderno de argolas, incluindo uma variante integral da peça *Aqui Cáucaso*, diferente, portanto, da que foi editada em OC 1971. Este documento contém uma folha de rosto com o nome do autor e o título da peça; uma página com uma dedicatória (vd. anexos, p. 610); um excerto de um depoimento sobre arte; e variantes dos diálogos entre as personagens da peça. A edição OC 1971 ter-se-á servido deste manuscrito para: a dedicatória; a última parte do texto-depoimento (incluído na apresentação); e também para algumas passagens dos diálogos da peça. Por constituir uma versão da peça publicada postumamente, apresenta-se a sua transcrição em anexo (vd. anexos, pp. 611-642).
- 7) ANSA-L-151: Manuscrito da transcrição de Maria Aliete Galhoz a partir do documento ANSA-L-149, com data atribuída posterior a 1970 (ano da morte de Almada). Não se conhece nenhuma peça publicada com base nesta transcrição. A investigadora deixa uma nota referindo precisamente o carácter fragmentário desta variante e afirmando que não localizou o original acabado, a partir do qual Almada terá feito a sua leitura pública, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1963, à qual Aliete Galhoz assistiu:

Não foi encontrado ainda esse original mas apenas um caderno com rascunhos de fragmentos visivelmente não definitivo e em linhas gerais, recomeçados no seu todo ou nos seus pormenores. Literariamente são textos soltos, privados da ordenação final que o Autor lhes deu, mas coesos e mostrando já as linhas mestras sobre que assentaria a sua lição (ANSA-L-151).

²⁸ Assunto desenvolvido no ponto 4.1.1. deste trabalho.

Comparando o manuscrito ANSA-L-149 com esta transcrição de Galhoz, pode-se verificar que houve um trabalho minucioso de edição por parte da investigadora. Na verdade, o original apresenta muitas rasuras, acrescentos e notas que dificultam a tarefa editorial. Esta fixação terá contado com o apoio da mulher de Almada, Sarah Affonso, cuja caligrafia se pode identificar nas sete primeiras páginas deste documento. Considerando o valor documental desta variante, apresenta-se a sua transcrição em anexo (vd. anexos, pp. 643-684). De salientar que, esta versão serve também para testemunhar o processo de reescrita de Almada.

Do confronto com os diferentes documentos, pode-se constatar que a variante da peça publicada em OC 1971 não apresenta um correspondente manuscrito directo no espólio do autor. A menos que esse autógrafo não tenha sido ainda localizado, levanta-se a hipótese de ter havido um trabalho de edição feito pela Estampa que se apoiou em diferentes manuscritos, nomeadamente, em ANSA-L-145, ANSA-L-148, ANSA-L-149 e ANSA-L-150. Na versão publicada, não há qualquer nota editorial que dê conta destas variantes, nem que apresente o texto como sendo aquele que Almada leu em 1963.

Ora, numa proposta de edição para esta peça não se pode descurar o texto publicado em OC 1971, apesar de não se conhecer a sua fonte directa. Mas, tendo em conta também as variantes aqui apresentadas, pode fazer sentido transcrever integralmente (em anexo) dois dos documentos localizados e que se consideram estar mais acabados: ANA-L150 e ANSA-L-151. A sua leitura, no entanto, deverá ser feita em confronto com a peça publicada em OC 1971. Portanto, não se isola apenas um texto como proposta editorial, mas assumem-se estas três versões de um mesmo texto que Almada deixou por fixar. Numa publicação, contudo, fará sentido destacar uma variante e apresentar as diferenças significativas em anexos.

Os manuscritos ANSA-L-143; ANSA-L-145 e ANSA-L-148 constituem importantes materiais para uma edição genealógica da peça *Aqui Cáucaso*. Não sendo o propósito deste trabalho, a sua transcrição não é feita em anexo.

O confronto com as diferentes variantes, poderá permitir que o leitor aceda a um nível de texto mais completo, compreendendo ao mesmo tempo o processo de reescrita²⁹ tão utilizado por Almada na sua expressão artística.

Galileu, Leonardo e Eu

Peça em um acto, publicada postumamente em OC 1971 e referida por Almada nas listas bibliográficas do projecto de edição das suas obras completas, pela Ática (ANSA-L-94 e ANSA-L-95, *vd.* anexos). No espólio do autor, localizaram-se alguns documentos que estão relacionados com o processo de criação desta obra, apresentados aqui segundo a ordem cronológica que se atribui à sua produção:

- 1) ANSA-L-142: Documento manuscrito a esferográfica azul e preta, em catorze páginas, sobre papel quadriculado de um caderno de argolas, que contém a peça integral *Galileu, Leonardo e Eu*; apontamentos vários; notas para uma carta a Pedro Batalha Reis; esboços de figurinos para o *Auto da Alma*; entre outros rascunhos. Este caderno inclui uma página com os títulos «*Falta um Continente*» e «*Galileu, Leonardo e Eu*» e ainda o depoimento, sem título, publicado em OC 1971. O manuscrito de *Galileu, Leonardo e Eu*, presente neste documento, terá servido de base à primeira edição póstuma, pela Estampa, uma vez que não se encontraram diferenças significativas entre os dois textos (apenas algumas correcções de erros ou lapsos na variante publicada). Sem inscrição de data no manuscrito, a edição de 1971 atribui a esta peça o ano de 1965, provavelmente de acordo com a data de publicação de alguns dos apontamentos incluídos no caderno, como um excerto para o livro *Orpheu 1915-1965*, desse ano, precisamente.
- 2) ANSA-L-141: Estudo para a capa da peça *Galileu, Leonardo e Eu*, em tinta azul e vermelha sobre cartão. Este documento testemunha a preocupação de Almada com o lado gráfico dos seus projectos, presente em muitos outros estudos no seu espólio, e, por isso mesmo, é reproduzido em anexo (*vd.* anexos, p. 686).

²⁹ Sobre a reescrita, *vd.* ponto 4.1.1. desta tese.

- 3) ANSA-L-139: Documento, sem data, manuscrito a esferográfica azul sobre seis páginas de papel cartonado, de um pequeno livro desdobrável em harmónio, criado pelo próprio Almada. Inclui uma variante incompleta e sem data, da peça *Galileu, Leonardo e Eu*, que regista algumas diferenças em relação ao texto redigido em ANSA-L-142, reveladoras de um processo de apuramento do texto, tal como se comprova com o seguinte exemplo:

«Uma figura de mulher avança. Hesita duas vezes antes de tocar-lhe um ombro» (ANSA-L-142).

«Uma mulher avança. Hesita duas vezes até tocar-lhe um ombro onde deixa a mão» (ANSA-L-139).

Numa proposta de edição, segue-se o manuscrito publicado pela Estampa e, que por isso mesmo, não se justifica a sua transcrição neste trabalho. No entanto, pelo seu interesse editorial, apresenta-se também a variante do manuscrito ANSA-L-139, em anexo.

Falta um Continente

Este título aparece nas listas bibliográficas para as «Obras Completas», ANSA-L-94 e ANSA-L-96, datadas de 1965 (*vd.* anexos), e ainda no caderno que inclui uma variante de *Galileu, Leonardo e Eu*, ANSA-L-142 (*vd.* anexos, p. 685). No entanto, até à data, não se localizou qualquer correspondente textual.

Dom Joam Segundo

Peça em um acto e três cenas, sem data. Não surge anunciada nas tábuas bibliográficas de Almada Negreiros. No espólio do autor, localizou-se um documento, ANSA-L-133, com apenas uma página manuscrita a tinta preta e a lápis sobre papel quadriculado, no qual se esquematiza a estrutura desta peça e se apresenta o resumo das duas primeiras cenas (*vd.* anexos, p. 692). Até à data, não se conhece qualquer outro documento que continue este projecto. Em anexo, transcreve-se esta página manuscrita.

A segunda cena passa-se em Toro, na época das batalhas entre os portugueses e os castelhanos. Curiosamente, nos dois primeiros números da revista *Sudoeste*, Almada refere-se também à batalha de Toro (1935a: 5 e 1935b: 5), o que poderá remeter para essa época a escrita desta peça.

A Personagem Principal

Peça em acto único, sem data, que não surge elencada nas tábuas bibliográficas de Almada. No espólio do autor, localizou-se um documento inédito, ANSA-L-129, com apenas uma página dactiloscrita a tinta vermelha e preta, sobre papel liso (em mau estado de conservação), sem qualquer rasura ou acrescento manuscrito, com o título *A Personagem Principal* (vd. anexos, p. 694). A folha está numerada no canto superior direito, com o número «1», sugerindo a existência de mais páginas. Até à data, não se conhece qualquer outro documento que continue este projecto. A sua transcrição é apresentada em anexo.

[«Eu sou Casada»]

No documento inédito ANSA-L-51, para além de apontamentos e trechos em prosa, lê-se um diálogo, sem título nem data, manuscrito a tinta verde, em sete páginas de papel almaço quadriculado, ao qual se atribui o *incipit* [«Eu sou Casada»]. Este diálogo, entre as personagens «A» e «E», não encontra semelhanças com outros textos de Almada e, por isso mesmo, considera-se que é um projecto autónomo. O manuscrito, aparentemente incompleto, revela, contudo, um diálogo fragmentário com a consistência de outros diálogos redigidos por Almada, justificando assim a sua edição, em anexo (vd. anexos). Até à data, não se conhece qualquer outro documento que continue este projecto e o mesmo não foi anunciado em nenhuma das listas bibliográficas conhecidas.

[«Um Quarto Humilde numa Pequena Pensão de Província»]

Título *incipit* atribuído ao texto dactiloscrito a tinta azul, em duas páginas sobre folhas lisas azuis, sem data nem título, conservado no espólio de Almada com a cota ANSA-L-131 e publicado por José-Augusto França na revista *Colóquio Letras* (1998:

233-234). Nas palavras do investigador, estamos perante um «diálogo filosófico entre dois amigos que têm ideias diferentes, ou opostas, sobre a “novidade” – que não pode ter guias para o ser, ou que mais bem será gozada com a segurança material que se lhe proporcione» (França 1998: 203). De facto, apesar do carácter fragmentário, este diálogo apresenta uma consistência filosófica patente noutros textos de Almada.

A didascália inicial inclui a referência a uma «pensão de província», o que poderá remeter para o título *Pensão de Família* enunciado por Almada na lista bibliográfica de *A Engomadeira* (1917). No entanto, por ausência de outras referências, optou-se por não se considerar que esse título, referido unicamente em 1917, correspondesse a este texto dactiloscrito e mantido inédito por Almada. Não se conhece qualquer outro documento que possa estar ligado a esta peça.

Por apenas ter sido publicado o *fac-símile* deste documento, faz-se a fixação do texto em anexo (*vd. anexos*, pp. 703-708).

Fecha-se, neste ponto, a análise das informações pesquisadas sobre os documentos que permitem, à data, construir um *corpus* dos textos de Almada para teatro. Página aberta, contudo, para a possibilidade de se localizarem outros escritos que acrescentem ou alterem as conclusões aqui, e agora, apresentadas.

3.2.2. Os escritos sobre teatro

Almada escreve sobre teatro, em particular. Mas Almada também escreve sobre teatro quando escreve sobre arte, em geral. E aqui reside a primeira dificuldade na definição deste *corpus* de textos. Separam-se os ensaios em que as reflexões do autor a propósito do teatro são o tema central para, no fundo, os juntar no todo do qual fazem parte, a expressão artística – ou nas palavras de Almada: «cada assunto haja de isolar-se mas apenas para que resulte pertencendo ao *todo*» (ANSA-L-120, *vd.* anexos, p. 82). Trata-se, portanto, de «especializar», isolando materiais de diversa índole, que partilham um motivo comum, «com o único fim de completar com a sua parte o *todo* que se há-de *generalizar*» (*ibidem*).

Excluem-se, deste ponto, os artigos que contornam o tema do teatro, sem o aprofundar especificamente, como é o caso de «A Minha Dedicatória a Vera Sergine», em que, a respeito da atriz, o autor elabora considerações sobre a vocação para a arte ou «a condição para se ser actor ou actriz» (1923: V). O mesmo acontece com os dois depoimentos inéditos sobre a encenação do *Auto da Alma* (*vd.* anexos), nos quais Almada testemunha a sua experiência como encenador do texto de Gil Vicente, acrescentando breves apontamentos sobre o conceito de teatro: «Teatro é a necessidade mesma de Toda a Arte, como Arte é o modo mesmo da necessidade» ([1965], *vd.* anexos).

Expõe-se, de seguida, um conjunto de informações a propósito dos títulos que podem configurar um *corpus* dos escritos sobre teatro. A edição dos textos inéditos é apresentada nos anexos.

Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro

Texto publicado pela Portugália Editora, em 1924, com o extenso subtítulo: «Ensaio de diálogo seguidos de comentários por José de Almada Negreiros com um auto-retrato, dois figurinos, um desenho alusivo e o motivo da capa». Postumamente incluído nos volumes de *Teatro* das edições de 1971 e de 1993; e reeditado como conferência no volume *Manifestos e Conferências* (2006), da colecção da Assírio & Alvim.

Em 1924, Almada chega a anunciar no *Diário de Lisboa* uma conferência intitulada *Pierrot e Arlequim*, que acaba por não se realizar. No mesmo jornal, o autor publica os textos «Teatro» e «Nós Todos e Cada Um de Nós» que, depois, integra no seu livro (Negreiros 2006: 365).

Folheando *Pierrot e Arlequim*, percebe-se a amálgama de expressões artísticas ali reunidas, incluindo diálogos, reflexões, comentários dirigidos a um interlocutor e desenhos. O próprio autor, no decorrer do texto, refere-se a ele enquanto «ensaio» e «conferência», por isso, não é difícil também de compreender os diferentes rótulos que têm sido atribuídos, nas diferentes edições póstumas, a esta obra híbrida.

Teatro-conferência-ensaio, *Pierrot e Arlequim: Personagens de Teatro* não conhece, portanto, contornos definidos de género literário; é parte da obra do Almada múltiplo – para quem comunicar será sempre a palavra de género artístico. «Almada quase nunca entrega ao público o que ele espera» (1988: 16), refere Sapega a propósito dos géneros literários, «ele amplia sempre o conceito (...) de tal forma que as fronteiras tradicionalmente estabelecidas desapareçam e os seus textos traduzam, na palavra escrita, as várias inovações da década e do século» (*ibidem*). Neste sentido, em *Pierrot e Arlequim*, Almada escreve sobre teatro, juntando, pela primeira vez, muitas das suas ideias estéticas sobre esta forma de expressão artística. E é por isso mesmo que se inclui este título no índice dos escritos sobre teatro.

No espólio do autor, para além de vários exemplares da primeira edição da obra, foram localizados alguns manuscritos que retomam partes dos diálogos entre Pierrot e Arlequim, nomeadamente nos materiais preparatórios para *Deseja-se Mulher* e *El Uno*, mas que não correspondem a documentos destinados à edição do livro, em 1924 – são variantes de um mesmo texto, de uma mesma ideia, que passaram pelo processo de reescrita.

Também em relação ao manuscrito ANSA-L-153, que contém dois diálogos inéditos entre Pierrot e Arlequim, considera-se que está relacionado com um outro projecto que não este, tal como ficou dito no ponto anterior.

Concluindo, numa proposta de edição dos escritos de Almada sobre teatro, sugere-se que se siga a edição publicada pelo autor, em 1924.

O Teatro Visual

Título referido na tábua bibliográfica BN-ACPC-E-D8-37-01 (vd. anexos), com data atribuída posterior a 1925, para o qual não se identificou ainda qualquer texto.

A Radiotelefonia e o Teatro

A Radiotelefonia e o Teatro é o título da palestra que Almada Negreiros lê aos microfones da Emissora Nacional, em Agosto de 1935, cujo texto foi localizado no espólio do autor, onde se conservam dois documentos relacionados, a saber:

- 1) ANSA-L-124: Documento dactiloscrito com emendas e acrescentos manuscritos a tinta preta sobre papel, constituído por três páginas e sem data inscrita (vd. anexos, pp. 710-712).
- 2) ANSA-L-125: Prova tipográfica com três páginas, em tinta preta sobre papel. Este documento, sem data, constitui uma variante posterior a ANSA-L-124, já que, aqui, foram introduzidas as alterações propostas no dactiloscrito (vd. anexos, p. 713).

A datação deste texto foi atribuída de acordo com a data de leitura da palestra aos microfones da rádio. No *Boletim da Emissora Nacional* (S/a 1935: 81) pode-se confirmar a lista de palestrantes que passaram pela estação de rádio no mês de Agosto daquele ano. Ao lado de nomes como Irene Lisboa, Henrique Galvão (o director do boletim), Luiz de Freitas Branco, Fernando Amado, entre outros, surge o de José de Almada Negreiros com *A Radiotelefonia e o Teatro* – texto que acaba por não ser publicado no próprio boletim, ao contrário do que acontece com outras palestras.

No entanto, a existência em espólio de uma prova tipográfica alimenta a especulação de que o texto estaria pronto para publicação, quer fosse no boletim, quer fosse no malogrado quarto número da revista *Sudoeste*, de acordo com as informações de Nuno Júdice no prefácio à edição fac-similada desta revista. Em 1982, o investigador revela o que apurou junto de Dario Martins, amigo de Almada e administrador da *Sudoeste*: estavam já reunidos textos de vários autores como

António Pedro, Branquinho da Fonseca, Cecília Meireles, Fernando Amado, Fernando Pessoa, Pardal Monteiro, Raul Leal, Almada (com o título «A Telefonía e o Teatro»), entre outros (1982: VI). Na sua edição, Júdice inclui apenas os ensaios de Raul Leal e de Pardal Monteiro.

Curiosamente, as características físicas do documento ANSA-L-125, cor e dimensões do papel, assemelham-se às das duas publicações referidas. Mas, até à data, desconhece-se qualquer publicação deste texto em vida de Almada.

Nos diversos materiais preparatórios para a *Sudoeste*, localizaram-se também estudos para os sumários, que podem contribuir para uma genealogia desta revista, num dos quais (para o segundo número) lê-se o título «A Telefonía e o Teatro», a par com «Três Palestras Radiofónicas» (vd. anexos, p. 709) – reforçando, assim, a intenção de Almada em publicar este texto.

Em anexo, transcreve-se o texto *A Radiotelefonía e o Teatro*, publicado também em (Costa 2014b).

[Teatro e Cine]

Texto inédito, manuscrito a lápis sobre folhas lisas de um caderno sem capas. Este caderno, ANSA-L-120, sem data inscrita, contém outros textos e esboços de desenhos. Atribui-se a data de 1935, uma vez que os conteúdos incluídos remetem para os materiais da revista *Sudoeste*. O manuscrito, sem título, mas com os subtítulos «Cine» e «Teatro», inscritos ao longo do texto, constitui uma variante (com diferenças significativas) do ensaio «O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra», publicado na revista *Sudoeste* 2. O título que se atribui a este texto, [Teatro e Cine], encontra-se mencionado num esboço de sumário, no mesmo caderno, provavelmente para um dos números da *Sudoeste*, nomeadamente o terceiro (vd. anexos, p. 719). De salientar que, em *Sudoeste* 2, Almada refere o seguinte: «com o SW n.º 2 cessam os meus cadernos pessoais. SW n.º 3 inicia a revista de colaboração» (1935b: 4). Ora, o esboço de sumário aponta para essa vontade de colaboração entre artistas, concretizada na terceira revista. Considerando as diferenças entre o sumário publicado nesse número e o esboço aqui localizado, pode-se também especular que este é um plano para a quarta revista, que não se chegou a concretizar. O nome de Almada surge associado a dois ensaios:

«Generalidade» e «Teatro e Cine», cujos manuscritos (incompletos e inéditos) estão neste caderno.

Num outro documento com materiais preparatórios para a *Sudoeste* 1, lê-se o seguinte título rasurado: «Cinema e Teatro» (vd. anexos, p. 720). Como este sumário se encontra riscado, opta-se por seguir aqui o título «Teatro e Cine».

[Teatro e Cine] apresenta-se como um texto fragmentário que aborda a temática das características do teatro e do cinema e cuja edição é feita em anexo (vd. anexos, pp. 721-727).

O Cinema é uma Coisa e o Teatro é Outra

Texto publicado na revista *Sudoeste* 2, 1935, do qual não se conhece nenhum documento manuscrito que lhe corresponda, apenas a variante com diferenças significativas, presente no manuscrito ANSA-L-120, apresentado anteriormente.

Numa edição deste ensaio, propõe-se seguir o texto publicado em vida do autor.

Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro

Ensaio publicado na revista *Sudoeste* 2, 1935, com a indicação final «(continua)». No entanto, não se conhece nenhum outro texto que o continue, nem qualquer documento manuscrito que lhe corresponda.

Numa edição deste ensaio, propõe-se seguir o texto publicado em vida do autor.

O Pintor no Teatro

Texto publicado no programa do 6.º espectáculo do Teatro-Estúdio do Salitre, em Abril de 1948. No espólio do autor, conserva-se um exemplar impresso deste programa, ANSA-IMP-18 (vd. anexos, p. 731), e ainda um documento com três variantes manuscritas deste texto, ANSA-L-91, composto por duas páginas em tinta verde sobre papel branco e quatro páginas a esferográfica azul sobre papel quadriculado (vd. anexos, pp. 728-730). O manuscrito a esferográfica azul constitui a

versão mais apurada do texto, quase sem rasuras e contemplando os acrescentos assinalados nas outras variantes.

Numa edição deste ensaio, propõe-se seguir o texto publicado em vida do autor.

O Meu Teatro

Texto publicado postumamente, pela primeira vez, em OC 1971. Almada menciona este título numa das tábuas bibliográficas em que projecta a sua «Obra Completa», pela editora Ática: ANSA-L-94. Aqui, a referência a «O Meu Teatro» aparece seguida da palavra «prefácio», especificando a provável finalidade deste ensaio – ser o texto introdutório da compilação das suas obras para teatro.

No espólio do autor, encontram-se três documentos que estão relacionados com este ensaio, a saber:

- 1) ANSA-L-88: Manuscrito em cinco páginas escritas a esferográfica azul, vermelha e preta sobre folhas soltas de papel quadriculado de caderno (*vd.* anexos, p. 732). As páginas estão numeradas e os parágrafos divididos por asteriscos. Documento não datado, mas assinado. Esta variante apresenta pequenas nuances em relação ao texto publicado em OC 1971.
- 2) ANSA-L-89: Uma página dactiloscrita a tinta preta sobre papel, sem data nem qualquer correcção ou acrescento manuscrito.
- 3) ANSA-L-92: Quinze páginas dactiloscritas a tinta preta sobre papel liso, com duas cópias completas do texto «O Meu Teatro» e outras duas incompletas. Apenas uma das variantes contempla correcções e acrescentos manuscritos que, provavelmente, são feitos a partir da variante ANSA-L-88. Numa das cópias completas lê-se o texto dactilografado já com os apontamentos manuscritos introduzidos.

Sem data inscrita, tem vindo a ser atribuído o ano de 1969 como data de redacção de «O Meu Teatro» (Gaspar 2004: 193).

A edição deste texto, proposta no âmbito do presente trabalho, segue a que foi publicada na antologia *Poesia é Criação* (2015a), organizada por Fernando Cabral Martins e Sílvia Laureano Costa, a partir dos documentos aqui descritos.

Teatro

Documento inédito de uma página, manuscrito a tinta preta sobre uma folha solta lisa, sem data nem assinatura, conservado no espólio do autor com o número ANSA-L-190. Este texto, intitulado pelo autor como *Teatro*, parece ser um fragmento, apesar da leitura linear e da consistência que o texto apresenta. Fixado em anexo (vd. anexos, p. 738), inclui-se este título na lista dos escritos sobre teatro.

Com a proposta de edição feita neste ponto, conclui-se a constituição de um *corpus* teatral de Almada, formado por títulos que ficaram por escrever, peças e ensaios publicados em vida e postumamente, textos integrais e fragmentos inéditos – um conjunto textual que é parte de um todo maior: o espectáculo.

Todos os escritos aqui apresentados e editados, mesmo que possam ser lidos isoladamente, não devem ser anulados do conjunto ao qual pertencem: a obra artística de Almada Negreiros. Os textos para teatro e sobre teatro são apenas mais uma das partes com que se constrói a expressão do uno, a unidade da arte, que Almada traduz pela fórmula «1+1=1», e que é também o seu *ex-libris*.

4. ALMADA E A FÓRMULA DO UNO

A vida é colaboração e fora da colaboração tudo é isolamento, solidão, a própria morte.

Almada Negreiros

Colaborar faz parte do conceito de unidade, que Almada traduz, muitas vezes, pela expressão «1+1=1». Esta fórmula, revelada nas diferentes manifestações artísticas, mostra o entendimento que o autor tem sobre o indivíduo e a colectividade, mas também sobre os artistas e a arte ou ainda sobre a relação das artes entre si.

No teatro, Almada encontra o espaço que precisa para, pelo menos, idealizar uma obra movida pela fórmula do uno, à qual atribui precisamente o título de *El Uno*, seguido dos subtítulos «tragedia de la unidad» ou «tragedia documental de la colectividad y el individuo» (Negreiros 1935b: 24). Ao abandonar este projecto, o princípio da unidade passa para outras peças de teatro, como *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, e ainda para textos como *Direcção Única* e *Arte e Artistas*. Na verdade, das ligações que se podem estabelecer entre os diversos escritos e entre as diferentes expressões de arte, resulta uma intertextualidade que permite olhar para a própria obra de Almada como um todo, uma obra-una.

Aproximam-se, por exemplo, as palavras da epígrafe escolhida para este capítulo, retiradas de um manuscrito de *El Uno* (ANSA-L-18/ 25), com as da conferência *Direcção Única*: «E fora dessa unanimidade não há vida possível, não há senão isolamento, solidão, pior do que a própria morte, a morte antes da morte, a morte em vida» (Negreiros 2006: 167). As semelhanças entre estas duas citações são evidentes, o que permite, por um lado, ilustrar a recorrência na obra almadiana dos conceitos de «unidade» e de «colaboração» e, por outro, exemplificar novamente o processo recorrente de reescrita utilizado pelo autor.

É muitas vezes assim nos textos para e sobre teatro: Almada escreve e reescreve; cola e recola; utiliza e reutiliza frases; transporta excertos da prosa para o drama e do drama para a prosa; esboça-os em castelhano e volta a traçá-los em português (e vice-versa). Tudo aparenta encaixar, sem folgas ou falhas, com repetições e recriações apenas. Todos os textos são peças de um todo, como num

puzzle, uma unidade idealizada na arte total. É esta a maneira que Almada encontra para criar o seu teatro, ou antes, para desenvolver um longo poema dramático (Guimarães 1998), porque a poesia é a seiva que liga todas as partes, ou melhor, todas as artes que se fundem e se encontram no espectáculo teatral.

El Uno é uma obra-projecto, nunca acabada por Almada, mas, apesar disso, conservada meticulosamente no meio dos seus inúmeros papéis¹. *El Uno* é também um tubo de ensaio dos tempos de Madrid; a expressão de um ideal ambicionado; um espaço de algumas ideias já publicadas e a projecção de novos conceitos; um processo criativo e simultaneamente um laboratório de escrita – e sem descurar tudo isso, um conjunto de documentos importantes no entendimento da obra, em geral, e do teatro, em particular, de Almada Negreiros.

¹ Utiliza-se a expressão *El Uno* para designar de um modo geral o projecto de obra-una e não um manuscrito do seu conjunto em particular. Como ficou exposto no capítulo 3, cada documento tem um título mais extenso e uma cota associada e será, portanto, através de uma dessas informações que, quando for o caso, serão mencionados.

4.1. A gestação de *El Uno*

Vítor Silva Tavares narra a história contada por Almada Negreiros a propósito de uma peça de Federico García Lorca, que condensa de um modo exímio o processo de gestação da escrita. Por servir como ilustração à própria oficina do *Almada-escriptor*, é aqui transcrita:

Da gestação do Teatro (com um exemplo: García Lorca)

Almada: Vou-lhe dizer uma coisa que explica muito bem quais são os fenómenos que passam por aqueles que estão metidos no Teatro. Eu tenho as obras completas do García Lorca. Fui ler uma peça que me interessava imenso, chamada *O Público*. Li-a toda, do princípio até ao fim.

Ora ele leu-ma em casa dele, em Madrid. Não há lá uma palavra do que estava. As próprias personagens são outras. Ao princípio as personagens eram três cavalos que iam visitar o túmulo do Romeu e Julieta. Não está lá nenhum cavalo! Está a ver: a gestação de uma obra passa por coisas indizíveis (1969: 7).

A ideia de que «a gestação de uma obra passa por coisas indizíveis» serve na perfeição para caracterizar, por exemplo, o processo de escrita de algumas das peças para teatro de Almada, nomeadamente de *Deseja-se Mulher* (iniciada em 1928 e publicada apenas em 1959, recorde-se) e de *El Uno* (projecto datado de 1931). A análise dos documentos ligados a estes textos permite corroborar um caminho feito de versões e variantes distintas umas das outras. O autor escreve e reescreve quase da mesma forma com que traça as linhas dos seus estudos geométricos: persistentemente – optando, muitas vezes, por soluções que alteram o rumo do que estava escrito, o que, em alguns casos, dá também azo a afirmar que «não há lá uma palavra do que estava».

Construir, com os materiais que subsistiram ao tempo, a genealogia de uma obra é apenas uma tentativa de colocar sequencialmente (ou lado a lado) as partes de um todo, sem a pretensão de compreender as opções do seu autor, porque, como o próprio define, por vezes são aspectos que não se conseguem explicar. Mesmo que algumas das partes do texto tenham sido preteridas da versão final (ou de uma mais acabada), não deixam de pertencer à unidade do processo criativo – e

é por esse motivo também que os manuscritos e os dactiloscritos são valorizados nesta investigação.

El Uno é considerado pelo próprio Almada como um projecto «materialmente impossível, dentro da aceitação que o público ainda tem do teatro» (1935b: 23), e a sua gestação assenta na ideia de uma «única obra» (*ibidem*), em que «verdadeiramente eram dois os protagonistas – a colectividade e o indivíduo» (*ibidem*) –, mas que, no entanto, acaba por não se concretizar, tendo sido dividida, segundo o autor, «em duas obras distintas, vivendo por si cada uma delas, embora respirando ambas a mesma atmosfera» (*ibidem*): *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.* (esta última publicada apenas parcialmente). Ora, o conhecimento do vasto conjunto de materiais que estão na base destas peças permite verificar que, ao contrário do que Almada afirma, não há uma sequência linear em que, primeiro, o autor constrói o texto castelhano e, depois, o divide em dois. Como se irá demonstrar ao longo deste capítulo, tudo indica que as bases do texto primitivo tenham sido escritas em português e que, posteriormente, num processo paralelo, reescritas e traduzidas pelo próprio Almada (em variantes sucessivas).

Como se verificou no ponto 3.2.1., Almada nunca inclui o título *El Uno* nas suas listas bibliográficas, apenas o refere como um projecto ambicioso na «Notícia Sobre um Acto de Teatro que a Seguir se Publica» (1935b: 23-24). *El Uno* também não chega a conhecer as luzes dos palcos, apesar de Almada se ter empenhado nesse sentido, concretamente com a leitura dos textos castelhanos a Cipriano Rivas Cherif, director artístico do Teatro Espanhol (*ibidem*: 24). Curiosamente, numa das primeiras páginas do manuscrito considerado como o final, ANSA-L-18/ 25, encontra-se a seguinte anotação a lápis: «Duración de cada acto: 40 minutos (lectura)» (vd. anexos, p. 278) – o que levanta a suspeita de que poderá ter havido, pelo menos, uma leitura oralizada deste documento.

Tudo indica que a peça terá sido abandonada definitivamente quando o autor regressa a Portugal: «as condições da vida espanhola em agitado momento político e as minhas particulares acabaram por paralisar estes projectos» (*ibidem*). No entanto, Almada traz consigo diversos materiais relacionados com o conjunto *El Uno*, que subsistem no seu espólio e que, por um lado, abrem o acesso a um estado do texto em que a unidade ainda é o motor que liga as suas diferentes partes e, por outro, deixam à vista a «mesa de trabalho» (*ibidem*) do autor, revelando os

mecanismos da criação escrita e da evolução genealógica da peça. Por exemplo, em relação ao título, Almada não chega a uma versão final, o que, uma vez mais, revela o estado de *work in progress* em que deixou o texto. Na revista *Sudoeste* o autor recorre a dois subtítulos para se referir aos «originais castelhanos» (*ibidem*): «*El Uno, Tragedia de la Unidad*» e «*El Uno, Tragedia Documental de la Colectividad y el Individuo*» (*ibidem*). Este último inscrito em ANSA-L-18/ 25. Cada um dos restantes documentos deste conjunto apresenta um título distinto: «*La Tragedia de la Unidad: Comedia Dramática en Doce Escenas Mitad Sueño Mitad Realidad*» (ANSA-L-114); «*La Tragedia de la Unidad: en Doce Escenas Mitad Sueño Mitad Realidad*» (ANSA-L-116); «*La Tragedia de la Unidad*» (ANSA-L-113); «*El Uno: Tragedia Documental de la Colectividad y el Individuo en los Días de Hoy*» (ANSA-L-115). Não descurando as semelhanças, interessa ressaltar as diferenças, reveladoras de um método de reformulação e de aperfeiçoamento constantes – não apenas do título em si, mas inclusive da estrutura da própria peça. Note-se, por exemplo, que duas das variantes mencionam a divisão da peça em doze cenas (ANSA-L-114 e ANSA-L-116), sendo que nos outros documentos essa referência é omitida do título. Como alguns dos manuscritos incluem esquemas com o número dos actos e das cenas (transcritos em anexo), consegue-se determinar que a estruturação das cenas vai sofrendo alterações, acabando por se fixar, no documento ANSA-L-18/ 25, em nove cenas, um prólogo e um epílogo.

Imergindo nas variantes de *El Uno*, percebe-se que, em alguns casos, até a numeração das cenas sofre alterações, o que faz com que se reorganize a ordem da própria peça e, inevitavelmente, o decurso da leitura. Tal como já ficou dito, no Quadro A (*vd.* anexos) apresentam-se as cenas, bem como as respectivas personagens incluídas em cada variante do *dossier El Uno*. Assim, torna-se mais fácil constatar que, à parte o documento ANSA-L-18/ 25, nenhum dos manuscritos apresenta uma sequência completa das cenas – e isto, por si só, é também revelador do processo de escrita do autor. Veja-se o já citado artigo da *Sudoeste* 2, em que Almada descreve o início do percurso de encontro com o título deste projecto:

No ano de 1927, em Madrid, comecei a trabalhar uma peça de teatro e na qual a palavra «Unidade» fosse o grande motivo. Como porém não era um ensaio o que me

propunha especular com essa palavra que reunisse a todos em legítima humanidade, mas sim um espectáculo de teatro onde comunicasse imediatamente com os públicos, depressa a palavra «Unidade» foi completada pelas de «Tragédia da Unidade».

Contudo, tanto «Unidade» como «Tragédia da Unidade» são mais uma expressão geométrica de um sentido geral ou um subtítulo, do que representam a emoção desse sentido geral que a arte se propõe revelar.

O trabalho prosseguia e em breve encontrava a expressão «Direcção Única» sinónimo de «Unidade», mas ainda desviado do que importa num título de teatro. Entretanto, «Direcção Única» satisfazia inteiramente o necessário para uma indicação gráfica do assunto e destas palavras me servi para ir preparando a atenção para o teatro que eu me propunha apresentar (1935b: 23).

Este excerto serve também para ilustrar as fases do longo processo de gestação de uma obra para teatro – o encontro de um título é apenas uma delas –, feito necessariamente, no caso de Almada, do cruzamento das diferentes artes. A «expressão geométrica», o lado gráfico, portanto, é aqui mencionado como um fio condutor para aquilo que o autor procura em forma de expressão teatral.

Por outro lado, estas palavras mostram ainda uma das características presentes no processo de escrita de Almada: a reutilização – através da qual o autor retoma uma ideia num outro contexto. A expressão «Direcção Única» que, de acordo com o artigo da *Sudoeste* 2, funciona apenas de ponteiro para o título da peça em que o autor está a trabalhar, vai servir, depois, para intitular a conferência proferida e publicada em 1932, por exemplo. O *dossier El Uno*, em diálogo estreito com outras obras de Almada, revela diversos exemplos de intertextualidade e de recorrência, não só com algumas obras que o autor já tinha escrito antes de partir para Madrid, como *Pierrot e Arlequim* (1924), mas também com outros textos que nascem depois de abandonada a ideia da peça-una, tal como *Direcção Única*.

Apresenta-se, a seguir, uma abordagem sobre duas fórmulas específicas da criação escrita de Almada – a reescrita e a auto-tradução –, no entanto, espera-se que, a partir daqui, se possam ampliar as reflexões sobre o projecto *El Uno*.

Recuperam-se as palavras de Almada a propósito do teatro de Lorca, «a gestação de uma obra passa por coisas indizíveis» (Tavares 1969: 7), para reforçar que o entendimento da gestação de *El Uno* não se esgota com este trabalho.

4.1.1. Da reescrita

Os papéis e os estudos guardados no espólio de Almada Negreiros revelam-no como um *re-escritor* e um *re-desenhador*. Vemos nele o artista que dá sempre mais um retoque de cada vez que volta a olhar para a tela, mas também o escritor que pega na mesma frase para lhe alterar uma palavra, ou que acrescenta outras tantas a um texto acabado, batido à máquina². Escrever sobre o que está escrito, ou melhor, escrever por cima do que se escreveu anteriormente, num processo de depuração das palavras e das frases, encontrando uma fórmula final para dizer, para comunicar, que satisfaça o autor, o artista – é este o método utilizado frequentemente por Almada.

Continuando a esmiuçar o *dossier El Uno*, pode-se dizer que nenhuma das variantes refaz totalmente as anteriores, desde logo porque os textos que compõem este conjunto não estão, na sua maioria, completos. Mesmo no manuscrito de referência (ANSA-L-18/ 25), o único que contém uma sequência de todas as cenas previstas (um prólogo, nove cenas e um epílogo)³, há muitas marcas de um trabalho em desenvolvimento (rasuras; notas; diferentes versões para as mesmas falas; etc.). Em cada documento, o autor trabalha determinadas cenas que, depois, pode ou não vir a retomar e a reescrever num dos manuscritos seguintes. Trata-se quase de um processo de *patchwork*, em que a dita variante final apresenta todas as cenas como se fossem retalhos, cosidos uns aos outros, que acabam por ser recriações dos textos esboçados nos manuscritos anteriores.

Deixam-se, abaixo, alguns exemplos que ilustram o processo de reescrita utilizado por Almada, obtidos pela confrontação entre as variantes e o documento ANSA-L-18/ 25, considerado o último a ser redigido. No conjunto das variantes, registam-se momentos em que apenas se fazem alterações, acrescentos ou supressões (muitas vezes pouco significativas), destacadas aqui com um sublinhado:

² Do que se sabe, Almada não escrevia à máquina. Os seus manuscritos eram transcritos por outros e, depois, revistos pelo autor. Muitos dos documentos dactiloscritos conservados no espólio apresentam acrescentos autógrafos, revelando um processo não só de revisão (de gralhas ou erros), mas também de reescrita de passagens do texto original. A este propósito, lembre-se que Charles David Ley afirma ter batido à máquina o manuscrito de *Nome de Guerra* (1942: 20-21). Este dactiloscrito encontra-se no espólio (ANSA-L-10) e testemunha na perfeição esse método de revisão e reescrita.

³ Recorde-se que esta não é a estrutura presente em todos os manuscritos, pelo contrário, Almada vai ajustando a divisão das cenas da peça.

- 1) **Pierrot:** Mentira no. Sueño si. Yo no sé más que soñarla. Mi destino es desearla. Mi misión quererla. Mi oficio amarla. (ANSA-L-113)

*

Pierrot: Mentira no. Sueño si. Yo no sé más que soñarla. Mi destino es desearla. Mi vida seguirla. Mi misión quererla. Mi oficio amarla. (ANSA-L-18/ 25)

- 2) *Es de madrugada. Al subir el telón el protagonista estudia en un libro en el cual se encuentra algo que le absorbe toda su atención. La luna camina en el cielo y cuando parece que va desaparecer por detrás del muro entra por la habitación y se queda en la pared como estaba en el aire. Entra por el balcón un Pierrot que persigue a la luna. Esta no se deja coger y jugando con Pierrot se le escapa siempre.* (ANSA-L-115: prólogo)

*

Es noche. El protagonista está sentado a la mesa. Tiene un jersey Arlequinesco. Estudia atento. La luna camina en el cielo y cuando sería natural que desapareciese por detrás del muro, entra por la habitación y anda por la pared como antes en el cielo. Entra por el balcón un Pierrot que persigue a la luna. Pero esta no se deja coger y jugando con él se le escapa siempre. (ANSA-L-18/ 25: prólogo)

Por serem inúmeras as passagens em que este tipo de reescrita acontece, não se faz aqui um levantamento exaustivo. Uma leitura dos materiais editados, em anexo, permite o encontro com outros exemplos, muitos dos quais também assinalados em notas de rodapé. No entanto, deixa-se a indicação de alguns trechos mais longos, que ilustram duas situações similares às citadas acima. A primeira: o diálogo entre El Protagonista e La 6.^a Girl, em ANSA-L-118 (vd. anexos, pp. 249-251), que se aproxima do que ocorre entre El Protagonista e Ella, em ANSA-L-113 (vd. anexos, pp. 484-487) e também da conversa entre El Protagonista e Ella, em ANSA-L-18/ 25 (vd. anexos, pp. 300-304); a segunda: conversa entre La Novia e El Protagonista em ANSA-L-118 (vd. anexos, pp. 252-253) e em ANSA-L-113 (vd. anexos, pp. 487-488), que se assemelha ao diálogo entre El Maniquí e Pierrot em ANSA-L-18/ 24 (vd. anexos, pp. 304-305). De salientar ainda, nestes exemplos, a alteração de alguns dos nomes das personagens, mas a permanência das mesmas falas.

Noutras situações de escrita, o autor altera substancialmente a cena de partida, mantendo, contudo, o tema e o ambiente.

No exemplo abaixo, Almada retirou da variante final a história contada pela personagem Ella (em ANSA-L-114), para explicar a existência de uma casa em ruínas no local onde conversa com o Protagonista. Sem essa história, a fala torna-se mais curta, atribuindo uma maior carga expressiva a «ruínas modernas»:

- 1) **Ella:** Sí. ¿No lo sabes? Fíjate bien: no han terminado esta obra. Aquí estuve para ser un día una casa feliz. Como hubiera gustado al sol de entrar por estas ventanas y llenar de vida estas habitaciones. Pero antes que los textos fuesen colocados, los suelos cubiertos y vestidos los muros, los obreros dejaron de venir. Y hasta hoy no han vuelto jamás. La hierva creció de nuevo entre los cementos y se levantó en medio de la habitación un árbol con la misma libertad que en las tierras sin dueño.

Allá es el pueblo. Un pueblo viejísimo donde los días son iguales a los siglos. Ya ha pasado todo el aquel pueblo. Se nace y se muere entre las mismas piedras viejas. Y todo está ya destinado desde hace siglos para los siglos.

Pero un día un joven pasó por el pueblo. El mismo no sabía para donde iba. A los jóvenes les apetece el lejos más que nada. En una de las ventanas estaba una mujercita. El pasó bajo la ventana. Volvió a pasar. Y por la tarde ya no se hablaba de otra cosa en el pueblo que de un joven que había pasado más que una vez por bajo de la misma ventana. Y todos los días y todas las noches ella venía en la ventana y el le hablaba desde la calle. Y todo el pueblo sin otro asunto para conversar. Todos sabían el día en que iban a casarse. Habían elegido cerca del pueblo el sitio más bonito para una casa feliz. Aquí fue. Todos ayudaban a la obra. Parecía que no era apenas una boda que iba a celebrarse pero que todos tenían sus bodas para el mismo día. Y aquel pueblo viejísimo se animaba alegremente como un niño que no tiene más que porvenir delante de sí.

Además de la casa se hablaba de otras obras más hechas con piedras nuevas que quedaran para el futuro. Pero una mañana la ventana no se abrió. Las campanas doblaron todo el día y toda la noche. Y después de calados nunca más dejaron de oírse. Nadie volvió jamás aquí para trabajar. En ese día las obras estaban exactamente como hoy. Nunca más aquí se movió una sola piedra. Estas son las ruinas de lo que no llegó a vivir. Las ruinas modernas.

El Protagonista: ¿Las llaman así?

Ella: No. Las llamo yo.

(ANSA-L-114)

*

Ella: ¡Una casa, esto! No tiene más que tres paredes. Por lo visto se habían propuesto hacer una casa aquí donde no hay nada. Lejos de todo. Por donde no pasa ni el mismo Dios. No sé que tenga nada de especial. Es una obra que no han terminado. La he visto empezar. Un día los obreros dejaron de venir. Quedó lo principal por hacer. Y hasta hoy no han vuelto más. Todo está como en ese día. Son los restos de lo que no llegó a ser cosa ninguna. Las ruinas modernas.

El Protagonista: ¡¿Las ruinas modernas?!

Ella: Sí.

El Protagonista: ¡¿Qué?! ¿Les llaman así?

Ella: No. Les llamé yo ahora.

¿Son acaso estas ruinas antiguas?

(ANSA-L-18/ 25)

Outro exemplo mais extenso surge nos diálogos entre La Novia e El Protagonista, em ANSA-L-115 (vd. anexos, pp. 518-522), e em ANSA-L-18/ 25 (vd. anexos, pp. 329-333).

Em cada cena, através da didascália que a inicia faz-se, por regra, a descrição geral do espaço. Também neste ponto são notórias as situações de reescrita de uma variante para a outra. Atente-se nestes cinco ambientes cénicos:

- 1) *Decorado: Delante de una ventana abierta sobre los tejados de una ciudad está una mesa con varios objetos de estudio: libros, reglas, compás, escuadras, una esfera terrestre y una casita construida con sólidos de jugar.* (ANSA-L-118: escena primera)

*

Decorado: cerca de la ventana abierta sobre la ciudad una mesa con varios objetos de estudio: libros, reglas, escuadras, una esfera terrestre y la maquete de una pequeña casa. En la pared una pizarra. (ANSA-L-116: escena primera)

*

Decorado: la ventana abierta sobre la ciudad. Una mesa con varios objetos de estudio: libros, reglas, escuadras, una esfera terrestre y la maquete de una pequeña casa. En la pared una pizarra. (ANSA-L-113: escena primera)

*

El balcón abierto sobre la ciudad. Una mesa con varios objetos de estudio: reglas, escuadras, libros, una esfera terrestre y la maqueta de una casa. En el muro una pizarra. (ANSA-L-115: prólogo)

*

El balcón abierto sobre la ciudad. Una mesa con varios objetos de estudio: una esfera terrestre, tres libros iguales y la maqueta de una casa. Una pizarra en el muro.

(ANSA-L-18/ 25: prólogo)

Apesar de se registarem poucas diferenças entre estas variantes, nota-se um exercício continuado de retoque até se fixar uma versão final – procedimento recorrente em muitas das didascálias iniciais. Através deste exemplo, também é possível constatar a mudança feita ao nível da numeração da cena: nos três primeiros manuscritos lê-se «escena primera», enquanto nos dois últimos essa cena passa a ser designada por «prólogo». No entanto, não é só a designação que se altera, em muitas versões também as personagens e o conteúdo em si são diferentes, como se pode conferir através do Quadro A ou da edição dos manuscritos em causa (vd. anexos). Nestes casos, apesar de existir um cenário em comum, as cenas recriadas são muito distintas umas das outras: apenas as variantes ANSA-L-115 e ANSA-L-18/ 25 apresentam as mesmas personagens, sendo os diálogos similares; em ANSA-L-113, surge uma personagem diferente, mas o conteúdo mantém-se idêntico. Na variante ANSA-L-118, a cena diverge nas personagens e nos diálogos; e em ANSA-L-116, o único elemento em palco é o gramofone, que se dirige ao público, configurando uma cena completamente distinta das mencionadas anteriormente.

No projecto *El Uno*, o prólogo só surge em ANSA-L-115 e, depois, em ANSA-L-18/ 25. Não obstante, nos documentos ANSA-L-114 e ANSA-L-117, em didascálias, há referências a um prólogo, que não consta dos materiais manuscritos. Do mesmo modo, apesar de se mencionar um epílogo em ANSA-L-115, este só ocorre no manuscrito ANSA-L-18/ 25.

Curiosamente, também ao nível das ilustrações para os cenários, presentes em alguns dos documentos, o autor parece recorrer a um processo semelhante, retirando ou acrescentando pormenores. Por exemplo, para as cenas acima descritas, Almada inclui uma ilustração nos documentos ANSA-L-115 (vd. anexos, p.

534) e ANSA-L-18/ 25, sendo que, neste último, só elimina do desenho a fórmula «1+1=1», deixando a lousa vazia (vd. anexos, p. 280).⁴

Ainda sobre os números das cenas, uma situação recorrente é a renumeração, ou seja, muitas vezes, o autor risca o número de uma cena e atribui-lhe um outro número ou, então, nem chega a rasurar e acrescenta, ao lado e normalmente a lápis, uma numeração diferente – como se estivesse a decidir a ordem das cenas daquela variante. Tome-se como exemplo o manuscrito ANSA-L-114: ao lado da indicação «Escena VI», lê-se a lápis: «II».⁵

Em relação às listas de personagens, apenas estão incluídas em três das variantes de *El Uno* que, por não serem totalmente iguais, acabam também por ser um testemunho das diferentes fases de gestação desta peça. No manuscrito ANSA-L-118, datado de 1930, encontra-se uma lista com poucas personagens, comparativamente aos outros documentos, o que pode remeter para um momento inicial do projecto, a saber: «El Protagonista; Su Novia; La *Girl* n.º 6; Los dos Amigos del Protagonista; El Ángel de la Guarda del Protagonista; El Disco de Gramófono». Em ANSA-L-114, com data atribuída de 1931, encontra-se um alinhamento de personagens mais extenso, em relação ao anterior e, em muitos aspectos, semelhante ao que se irá encontrar na variante tida como final:

El Gramófono; El Protagonista; Pierrot; Arlequín; El Camarero; Las 6 *Girls*; La Querida; La Novia; El Botones; El Ángel de la Guarda; El Director de la Casa de Modas; Maniquís; Los Ángeles; Creados de Librea; Dos Pajes; El Director del Periódico; El Guardia de la [?]; La Muchedumbre; Dos Hombres de Pueblo; Dos Mujeres de Pueblo; Un Soldado; Un Niño. (ANSA-L-114)

Na lista de personagens que integra o documento ANSA-L-18/ 25, notam-se pequenas diferenças resultantes de um exercício de depuração, particularmente nos termos usados para designar uma mesma personagem ou um conjunto de personagens. Isto é especialmente notório nos figurantes, por exemplo, a substituição de «La Muchedumbre» por «Revolucionarios»:

⁴ Para outros exemplos, consultar os anexos.

⁵ Estas situações estão todas anotadas ao longo da edição dos manuscritos, nos anexos. Por esse motivo, apenas se deixa aqui um exemplo representativo.

El Protagonista; Su Novia; «Mitú»; El Amigo del Protagonista; Pierrot; Arlequín; El Director; El Árbitro; La Mecnógrafa; «Monsieur»; El Ángel de la Guarda; Un Soldado; El Tiempo⁶; Girls; Público de Cabaret; Directores; Periodistas y Visitas de «El Estado»; Ordenanzas; Botones; Maniquís; Ángeles; Modistillas; Peatones; Guardias de Seguridad; Público del Bar; Revolucionarios. (ANSA-L-18/ 25)

Embora os restantes manuscritos não incluam listas de personagens, foi feito o seu levantamento a partir dos textos e pôde-se confirmar que não há a introdução de personagens diferentes às elencadas acima (vd. Quadros A e B, em anexo). Acontece, porém, em muitas cenas, o autor abandonar a designação atribuída a uma personagem passando a usar os pronomes pessoais: «Él» ou «Ella». Na verdade, a maior parte das personagens não tem um nome próprio, são referidas por títulos genéricos, como «El Protagonista»; «Su Novia»; «El Amigo del Protagonista»; etc. A exceção parece acontecer com «Mitú» – no entanto, trata-se de um nome de guerra atribuído por uma personagem a outra no decurso da peça. Em ANSA-L-18/ 25 e nas variantes ANSA-L-113; 114; 118 a personagem «Mitú» é, pontualmente, chamada de «Vampa» – uma designação que esta recusa, ficando a impressão de ter sido um nome usado noutra circunstância da sua vida. Olhando para o *dossier* ANSA-L-33, esta mesma personagem responde pelo epíteto de «Fata» e em nenhuma das variantes surgem as designações de «Vampa» ou de «Mitú». Na versão publicada de *Deseja-se Mulher*, por sinal, a personagem tem o nome de «Vampa» e apenas uma vez é apelidada de «Fata», sendo que nunca é tratada por «Mitú». De facto, «Mitú» acaba por ser um nome-trocadilho (com os pronomes pessoais) que só funciona na língua espanhola: «mí» e «tú», tal como esclarece a personagem Protagonista à rapariga a quem atribui esse nome (vd. anexos, p. 485).

Também em relação aos espaços, não se apontam informações concretas que remetam para um local específico – sabe-se apenas que a acção decorre numa casa; num jornal; num bar; etc., que podem localizar-se em qualquer ponto geográfico.

Ao longo das diversas variantes, Almada constrói jogos de diálogo *ping-pong*, cheios de ritmo, quase instantâneos, com perguntas e respostas que parecem automáticas, mas que não perdem a sua densidade psicológica. O exercício de

⁶ No corpo do texto, precisamente no Epílogo da peça, esta personagem é designada pelo seu equivalente grego, *Chronos*.

reescrita e de apuramento é, pois, um aliado do encontro com uma linguagem poética, tão presente em *El Uno*. O excerto, abaixo, retirado da variante ANSA-L-18/25, constitui um exemplo disso:

El Protagonista – Buenos días.

Ella – Buenos días.

El Protagonista – Perdóneme dirigirme a usted, señorita. Pero no hay viva alma por estos sitios y creo que voy errado en mi camino.

Ella – Por aquí no pasa ni el mismo Dios. ¿Dónde va usted?

El Protagonista – No lo sé.

Ella – Pregunto ¿para dónde iba?

El Protagonista – Eso es. No lo sé.

Ella – No es eso. ¿Para dónde deseaba ir?

El Protagonista – Le digo que no lo sé.

Ella – ¿Entonces cómo va errado?

El Protagonista – Creo que lo voy.

Ella – ¿Y cómo es que no sabe para dónde va?

El Protagonista – Fue exactamente esa mi intención al salir de casa esta mañana: irme andando por cualquier lado mí desconocido. Sin saber dónde ni adónde. Yo no conozco nada más que los números, las líneas y las letras. Tenía ganas de conocer también a la suerte. Y mis quehaceres no me lo han permitido hasta hoy.

(Escena Segunda, ANSA-L-18/25)⁷

O processo de reescrita de *El Uno* não se esgota entre as variantes. Como foi já aludido, da sua análise, reconhecem-se intertextualidades com obras que Almada publica antes do início deste projecto, mas também com textos que apenas constrói depois de regressar de Madrid. Como se a obra de Almada pudesse, ela própria, dialogar e convergir numa mesma direcção: a da criação (intemporal) pela arte.

Por exemplo, em 1921, no *Discurso de Homenagem a João Vaz*, Almada escreve: «Eu não sou pessimista nem optimista, entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido» (2006: 89). No manuscrito ANSA-L-113, a personagem El

⁷ A variante ANSA-L-115 apresenta o mesmo diálogo, embora com diferenças significativas.

Protagonista afirma: «Ni optimista ni pessimista. No hay malentendidos entre la vida y yo». E em ANSA-L-18/ 25, a mesma personagem assegura: «Ni optimista ni pesimista: entre la vida y yo no hay malentendidos». Nesta última citação apenas se lima uma das frases, aproximando-a ainda mais da variante redigida originalmente em português.

Por seu turno, com o texto *Pierrot e Arlequim*, publicado em 1924, há muitos pontos de contacto, desde logo pela recorrência das personagens, com as quais Almada familiariza o seu público, tanto na escrita como nas artes plásticas, mas também ao nível das ideias trocadas nos diálogos e ainda em frases textualmente recriadas com as *nuances* próprias da tradução:

1) **Pierrot:** Ouviste o que eu pensei?

Arlequim: Pudera que ouvi! Parece-me que não sou surdo. (1924a: 27)

*

Pierrot: ¿Has oído lo que pensaba?

Arlequín: Claro que sí. Yo no soy sordo. (ANSA-L-113/ ANSA-L-116)

2) **Arlequim:** (...) Tu nunca ouviste dizer:

Quem é lobo faz como lobo,

E isso conhece-se logo? (1924a: 28)

*

Arlequín: (...) ¿Nunca oíste decir que «quien es lobo hace como el lobo»?

(ANSA-L-18/ 25)

Na conferência *Direcção Única*, retoma-se, de certo modo, o discurso inicial entre o Protagonista e o Amigo (escrito em português em ANSA-L-18/ 25 e numa variante em espanhol, em ANSA-L-115). A voz do *Almada-conferencista* e a voz do Protagonista quase que se sobrepõem, como se mostra nas seguintes transcrições:

1) Comecemos exactamente pelo princípio. Pois a princípio não havia nada. Mas mesmo o que se chama nada. E sete dias depois já estava feito tudo. Mas mesmo o que se

chama tudo. E tudo isto que levou sete dias a fazer foi tudo feito expressamente para uma pessoa só. Foi esta, minhas senhoras e meus senhores, a primeira vez que uma pessoa se viu sozinha neste mundo. (1932: 11)

*

O protagonista: Pois ao princípio não havia nada. E sete dias depois já estava feito tudo. Isto é bíblico. (...)

E tudo o que se fez nesses sete dias era para uma pessoa só. Foi esta a primeira vez que uma pessoa se viu sozinha no mundo. (ANSA-L-18/ 25)

- 2) Os seres isolados não participam da vida. São seres isolados. Fora do conjunto. Longe de tudo. À parte da própria vida. (1932: 12-13)

*

O protagonista: (...) Os seres isolados não participam da vida. São seres isolados. Fora do conjunto. Longe de tudo. À parte da vida. (ANSA-L-18/ 25)

- 3) Uma mulher e um homem são duas pessoas, mas só são dois quando não têm nada que ver um com o outro. Por conseguinte é mais verdadeiro dizer que os dois são uma coisa só, única, um par. (1932: 13-14)

*

O protagonista: Claro está que um e um são dois. Um indivíduo mais outro são dois. Mas um homem e uma mulher apenas são dois quando não têm nada que ver um com o outro. Naturalmente, se vai cada um para seu lado por mais que se juntem serão sempre dois. E então bate certo com a matemática. (ANSA-L-18/ 25)

Outra relação intertextual ocorre com a dedicatória inscrita apenas na variante ANSA-L-116: «Dedicatória perpetua: A Ti para que sepas que no lo dedico a otra». Estas palavras terão surgido pela primeira vez no poema «Mita-Fatáxa», escrito, em português, em 1916 e publicado em 1917, na revista *Portugal Futurista*: «Dedicatória: A ti pra que não julgues que a dedico a outra» (1981: 24); também em 1922, quando é publicada a *Histoire du Portugal para Coeur*, lê-se: «Dédicace perpétuelle: A Toi, pour que tu ne crois que je vais le dédier à une autre» (2005: 71). Há, portanto, de novo uma recorrência que aqui é manifestada em três línguas.

Concluindo, os manuscritos do conjunto *El Uno* abrem a possibilidade de se investigar um pouco mais sobre o processo de escrita de Almada – um trabalho de

colagem e de depuração constante, ao encontro das palavras e dos silêncios que podem ser capazes de expressar a sua ideia de unidade.

4.1.2. Da auto-tradução

Almada escreve em espanhol. E escreve em francês também. Para além da sua língua materna, usa estes dois idiomas para se expressar em arte. O espanhol surge durante o tempo em que vive em Madrid (pelo menos são dessa época os manuscritos até agora localizados) e serve-lhe fundamentalmente para criar teatro.⁸

Analizando em paralelo os dois grandes conjuntos para teatro conservados no espólio do autor, os *dossiers Deseja-se Mulher* e o *El Uno*, destacam-se dois aspectos: a estreita ligação, já referida, entre *Deseja-se Mulher*; *S.O.S.*; *Protagonistas* e *El Uno* (pelos temas; pelas personagens; pelos diálogos; pelos cenários; etc.); e a ocorrência de trechos escritos em português (uns curtos, outros que ocupam várias páginas) no meio dos textos em castelhano de *El Uno*, inclusivamente na variante tida como a mais acabada.

Estes dois aspectos regressam, agora, no momento em que se tenta compreender os processos de escrita utilizados por Almada no projecto *El Uno*, levantando algumas questões: Consegue-se determinar que versão das cenas foi escrita primeiro, a portuguesa ou a espanhola? Pode-se falar de auto-tradução das variantes em português (ou vice-versa)? Será mais adequado assumir um processo de recriação na língua de chegada?

Ora, os manuscritos de *Deseja-se Mulher* e de *S.O.S.* estão datados de 1928 e de 1929, respectivamente, o que os torna anteriores às primeiras variantes castelhanas, com a data de 1930. Seguindo uma perspectiva cronológica, as primeiras ideias e cenas para *El Uno* terão surgido em português e só depois vertidas para espanhol – o que acaba por corresponder também a um procedimento natural, tratando-se de um artista que dá os primeiros passos na escrita com uma língua que não é a sua. No entanto, como se irá comprovar, o processo de criação de *El Uno* não se pode sustentar apenas na datação inscrita ou atribuída aos diferentes documentos.

Fazendo um levantamento das cenas presentes nestes dois conjuntos (enumeradas no Quadro B, em anexo), atesta-se, desde logo, a aproximação entre

⁸ No plano literário, para além dos manuscritos com textos para teatro, destaca-se o poema *El Cazador* (2006: 117) e as historietas ilustradas (banda desenhada) publicadas no periódico espanhol *El Sol* (Gaspar 2004).

um dos prólogos incluídos nos materiais preparatórios de *Deseja-se Mulher* (em ANSA-L-33) e o prólogo das variantes ANSA-L-115 e ANSA-L-18/ 25, tornando-se claro que este texto terá sido primeiramente redigido em português e só depois traduzido para espanhol. Apesar disso, Almada não se limita a reescrever noutra língua o que está escrito na sua. A leitura sequencial das duas versões, em português e em espanhol, permite constatar um método paralelo de tradução e de adaptação do texto. Ou seja, ao mesmo tempo que traduz o prólogo, o autor faz cortes nos diálogos, inclui expressões linguísticas (como «¡Calla, imbécil!» ou «¡Ja, ja, ja!»), dando um novo ritmo à cena e uma sonoridade estrangeira às falas de Pierrot e de Arlequim. Assiste-se, no fundo, a uma metamorfose linguística destas duas personagens, que deixam as cadências da língua portuguesa para adoptarem uma existência em compasso espanhol.

Apesar de, em muitas situações de *El Uno*, ser claro este processo de auto-tradução, que, nas palavras de Eva Gentes e Trish Van Bolderen: «as a literary phenomenon (...) involves an author translating their own literary work into another language and another text» (Gentes 2015: S/p) –, não se pode excluir a hipótese de algumas cenas ou passagens terem sido escritas directamente em espanhol. Isto é, mesmo que o autor tenha começado com um processo de auto-tradução, poderá ter transitado directamente, depois, para a escrita na outra língua. Esta é uma situação comum a muitos escritores que traduzem os seus próprios escritos, o que «coloca problemas aos editores e críticos literários quanto à classificação de certos textos» (2012: 21), como aponta Cláudia J. Fisher a propósito de Samuel Beckett.

A verdade é que a auto-tradução acaba por ser uma prática bastante livre para o autor, que encontra uma nova oportunidade para retocar a sua obra, imprimindo-lhe as marcas da outra língua: «reserva-se naturalmente a um auto-tradutor o direito de omitir e de acrescentar o que quer que seja na sua própria obra criativa» (*ibidem*: 17). Ou, de acordo com a escritora Samar Attar:

Self-translators cannot reproduce in one language what they have created in another. Ultimately, what they produce through self-translation is a complementary literary text which does not simply echo the original, but has its own echo and effect in the target language and culture (2005: 139).

E isto acontece nos materiais de *El Uno*. Mesmo que se encontrem cenas muito semelhantes com as do *dossier Deseja-se Mulher* e as das cenas publicadas de *S.O.S.*, os textos espanhóis têm, necessariamente, uma existência literária própria, pautada pelas especificidades e recriações que o autor (com toda a legitimidade de criador-tradutor) lhes quis introduzir.

Assiste-se, portanto, a uma escrita paralela, em que os textos e as notas em português podem guiar por completo a tradução ou servir apenas de suporte para um momento de recriação em castelhano. Esta pode ser uma explicação para a presença dos diversos apontamentos, em português, que não passaram pelo crivo da tradução, incluídos no corpo dos textos espanhóis, inclusivamente no documento ANSA-L-18/ 25. Continuando com o prólogo de *El Uno*, leia-se o seguinte trecho retirado de uma das páginas pares, sem qualquer indicação para ser incluído no corpo da peça (relembre-se que, quando se trata de cadernos, é comum Almada escrever apenas nas páginas ímpares, deixando as pares para notas):

Arlequim afasta uma cortina e mostra uma estátua de mulher nua, cor de carne, em tamanho natural, a qual tem os membros e a cabeça mal postos no tronco como pertencentes a corpos diferentes.

Arlequim: Vê! Para que não julgues que eu estou parado. Aqui tens o exemplo do melhor que eu encontrei até hoje. Cada pedaço destes é o melhor que os meus olhos viram. Pertencem a mulheres diferentes mas estou seguro que um dia hei-de encontrar aquela que me encha todas as medidas. Repara nestes olhos e diz-me aonde os há mais formidáveis! E estas pernas? Viste bem estas pernas? (ANSA-L-18/ 25)

Esta passagem não está traduzida em parte alguma do documento, o autor pode tê-la incluído ali para, num exercício posterior de reescrita (ou recriação) em espanhol, a englobar no corpo do texto. Outros exemplos semelhantes surgem ao longo dos manuscritos de *El Uno*, sendo que na proposta de edição, que se faz em anexo, optou-se por incluir estes apontamentos em notas de rodapé, considerando o seu interesse para o conhecimento global de um projecto em construção.

Salienta-se ainda uma situação análoga que, pela sua extensão, coloca também algumas questões editoriais. Trata-se do «Quadro Primeiro», redigido inteiramente em português e colocado, em folhas soltas, no final do primeiro caderno de ANSA-L-

-18/ 25 (no qual, curiosamente, se podem ver marcas de folhas cortadas). Nos restantes cadernos, não há qualquer indicação relativa ao primeiro quadro, isto é, passa-se do prólogo para a segunda cena, tropeçando, contudo, numa outra cena com o título rasurado: «Escena Segunda». Mesmo que o autor não tenha escrito “cena primeira” junto da informação riscada, o editor pode assumi-la como sendo a primeira e obter com isso uma leitura contínua, em espanhol – já que a estrutura desta peça, à semelhança de *Deseja-se Mulher*, é feita de quadros aparentemente soltos, o que poderá permitir uma maior liberdade editorial. Mas, continuando o trabalho de edição: Que destino dar às páginas escritas em português? Uma hipótese seria remetê-las para uma nota final. No entanto, a partir de uma leitura atenta destas páginas, reconhece-se que a sua posição provável é antes da cena do título rasurado, porque se obtém uma leitura sequenciada, não obstante a diferença de idioma. Mais ainda, na didascália inicial da cena escrita em castelhano há uma indicação que só ganha sentido lida na sequência do quadro em português: «*Lo atiende un camarero que viene a ser el amigo que se quitó el gorrito de papel*» (ANSA-L-18/ 25) – este amigo é o mesmo que surge apenas no «Quadro Primeiro» e que tem um «chapeuzinho de papel na cabeça» (ANSA-L-18/ 25). Caso se omita o manuscrito português da edição de *El Uno*, a didascália perde a sua referência imediata e passa a incluir um elemento inexplicável para o leitor – que uma nota de rodapé ajudaria a esclarecer, é certo, mas que não substituiria a presença do texto em português.

Há ainda outro dado para esta equação: a «Escena Primera» do manuscrito ANSA-L-115 apresenta-se como uma variante traduzida deste «Quadro Primeiro» – o que quer dizer que, nos materiais preparatórios de *El Uno* existe uma variante em espanhol deste quadro. Isto é, Almada traduz esta cena, mas não chega a incluí-la no documento ANSA-L-18/ 25. É possível que durante o processo de reescrita tenha decidido abandonar este diálogo. Contudo, o facto de o anexar ao caderno e de riscar o título «Escena Segunda», não atribuindo a designação de “primeira” a nenhuma outra cena incluída nos cadernos ANSA-L-18/ 25, pode dar a entender que o autor pretendia ainda utilizar as páginas em português. Entra-se no domínio das conjecturas e das decisões editoriais difíceis. Tratando-se de um documento sem uma fixação final, isolam-se, portanto, duas hipóteses: as folhas soltas em português foram incluídas pelo autor para serem recriadas em espanhol e englobadas na

primeira cena, juntamente com a cena castelhana de título rasurado, e devem ser lidas enquanto tal; ou as folhas soltas estão no caderno apenas como suporte para um trabalho de reescrita *a posteriori*, mas não devem ser incluídas na edição da cena número um. Embora para ambas existam fundamentos, como se procurou demonstrar, na edição apresentada em anexo, opta-se por manter no corpo do texto a variante em português, salientando-se que *El Uno* é um projecto construído por muitos trechos escritos na língua materna de Almada, com os quais o autor vai moldando a sua versão castelhana. Tratando-se de uma edição que inclui todas variantes do conjunto *El Uno*, sugere-se que o próprio leitor participe no exercício editorial e que, no caso deste quadro primeiro redigido em português, conheça as versões traduzidas por Almada.

Portanto, apesar de, na revista *Sudoeste 2*, o autor indicar que «os originais são em castelhano» (1935b: 24), referindo-se às peças *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, os manuscritos vêm demonstrar que o processo de escrita se terá desenrolado essencialmente ao contrário, ou seja, envolvendo um complexo trabalho de auto-tradução e recriação do português para o espanhol. Em 1935, recorde-se, Almada publica algumas cenas de *Deseja-se Mulher* e de *S.O.S.*, reescritas a partir dos materiais de Madrid, logo, a ideia de «original» poderá ter ficado presa no trabalho de conversão para castelhano. Como só agora se inicia o desbravamento dos textos de *El Uno*, até há poucos anos dados como perdidos, muitos investigadores têm interpretado à letra o testemunho de Almada, considerando que da tradução de *El Uno* surgiram as peças *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, como foi o caso de Celina Silva: «*El Uno*, *Tragedia de la Unidade* [sic] foi traduzido para português pelo próprio Almada» (1994: 56).

Assume-se, pois, que estamos diante de um processo de escrita misto que envolve a auto-tradução, mas também a recriação do texto na língua de chegada, não só porque o autor tem toda a legitimidade para o fazer, mas também porque, não se pode esquecer, não há uma versão concluída desta peça em português, a partir da qual Almada cria o texto *El Uno* em castelhano. Por outras palavras, a peça *El Uno* vai sendo escrita com base num conjunto de cenas redigidas em português (com data anterior aos manuscritos espanhóis e conservadas no *dossier Deseja-se Mulher*), mas também através de um método de criação directa em espanhol (em que, por vezes, Almada deixa palavras em português ou inclui construções em

portunhol)⁹. Instaure-se, assim, um processo de escrita dupla, como lhe chama Samar Attar:

Unlike conventional translation contexts, self-translators do not usually engage in the two-stage process of reading-writing activity (their reading activity is of a different nature), but rather in a double writing process. Thus, their translated text becomes a version or a variant of the original text, indeed an original work in its own right (2005: 139).

O *dossier El Uno* é um projecto único, original, sem um correspondente directo em português, mas apesar disso com muitas referências concretas a textos em português. As variantes que lhe servem de base são isso mesmo, variantes – com todas as diferenças que as separam e com todos os pontos em comum que as aproximam. Os textos de partida e os de chegada formam um todo, em que a recriação e a liberdade criativa são o fio que os une. No fundo, pode-se dizer que até neste complexo processo de escrita Almada consegue alcançar o que ambiciona: expressar a unidade.

⁹ Estas ocorrências foram assinaladas em nota de rodapé ao longo da edição dos manuscritos de *El Uno*, em anexo.

4.2. A última grande ideia de Arlequim

O manuscrito de *El Uno* tido como o mais completo (ANSA-L-18/ 25) inclui um prólogo e um epílogo em que as personagens Pierrot e Arlequim são as protagonistas. Numa escrita circular, abre-se e fecha-se o pano com estas duas figuras, contribuindo, deste modo, para uma ideia de unidade estrutural inerente à própria construção da peça. Os diálogos que constituem estas duas partes, familiares aos leitores da edição *Pierrot e Arlequim* (1924), são recriados em espanhol (como se exemplificou no ponto anterior), incluindo novas falas e reinventadas maneiras de dizer, mas mantendo também muitas referências com os textos portugueses (incluindo as variantes manuscritas do *dossier* ANSA-L-33¹⁰).

No projecto *El Uno*, Pierrot e Arlequim voltam a ser o que Almada havia apresentado em 1924: «Pierrot é aparição e Arlequim os sentidos. Pierrot é o êxtase e Arlequim a aventura. Pierrot é a inspiração e Arlequim a experiência. Pierrot é o culto interno e Arlequim o culto externo» (1924a: 38) – são simultaneamente a «Comédia» e a «Tragédia», e é desse modo que desenham a fórmula do uno: «1+1=1». Ernesto de Sousa constata que no livro *Pierrot e Arlequim* (1924) «se anuncia já algo que Almada concretizaria em Espanha: a tragédia (que também é uma comédia) da unidade» (1983: 21).

Retoma-se, aqui, de forma breve, o texto de 1924 para melhor se compreender «a última grande ideia de Arlequim», omitida (ou escondida) no *Pierrot e Arlequim* dessa altura, mas, finalmente, revelada no epílogo de *El Uno*.

Arlequim deixa escapar a oportunidade de revelar a sua melhor ideia. Quando vai para a contar, Pierrot diz-lhe que já é tarde, muito tarde, aliás. Ambos estão mortos, cada um na sua cova, e com o tempo esgotado para «voltar o mundo inteiro de pernas ao ar» (1924a: 33). Nem Arlequim, nem Pierrot divulgam o que de mais extraordinário lhes havia passado pela cabeça. A morte é assumida como uma fatalidade que impede as ideias de ganhar forma para lá do mundo onde foram criadas. Pierrot desperta Arlequim para uma evidência que não tem retorno. E

¹⁰ Em ANSA-L-33, o *dossier Deseja-se Mulher*, pode-se ler uma variante, em português, do prólogo que é idêntica à de *El Uno*. No entanto, não se localizou qualquer texto com a designação de epílogo ou com um conteúdo semelhante ao que é apresentado em castelhano.

Arlequim mergulha numa resignação (quase inevitável), abrindo mão da melhor das suas ideias que, quem sabe, poderia vir a mudar o mundo.

Acontece que são precisamente essas as ideias que, tal como refere Almada, nós não deveríamos deixar fugir:

Aquela ideia que era a melhor de todas e que escapou a Arlequim enquanto esteve cá neste mundo, e aquela outra que também era a melhor de todas e que pela mesma forma também escapou ao Pierrot (*ibidem*: 60).

Este interesse pelas ideias que existem fora do tempo útil e que ficam cativas dentro de Pierrot e de Arlequim justifica-se, portanto, de um modo aparentemente simples (ou ingénuo): «Nós que ainda pertencemos a este mundo é que podemos aproveitar o que a eles lhes escapou» (*ibidem*). Cada um de nós procura cumprir o que de melhor terá ficado por realizar, mas também quer ter «enquanto estiver cá neste mundo, a melhor de todas as suas ideias» (*ibidem*), que não há-de deixar de ser a continuação (ainda que assumindo diferentes formas) da mesma ideia que escapou a Pierrot e da outra que chegou tarde de mais a Arlequim. Se «cada um tem dentro de si ao mesmo tempo esses dois personagens que se contrariam e que são indispensáveis um ao outro» (*ibidem*: 61) – pois «a oposição é o equilíbrio» (Negreiros 1935a: 10) –, então as ideias que nos ocorram neste mundo hão-de ser (elas próprias) as melhores de todas as nossas ideias que podem (ainda) «salvar a humanidade» (Negreiros 1921a: 13), ou antes continuá-la, que é «o único serviço que podemos realmente prestar à humanidade» (Negreiros 1924a: 65).

Tudo parece estar ligado, até aquilo que se opõe. E é na perspectiva da «Teoria dos Opostos», defendida pelo autor na revista *Sudoeste* 1 (1935a: 10), com o subtítulo «apontamentos para a *Direcção Única*), que as existências de Pierrot e de Arlequim (mesmo na morte) se mostram capazes de sustentar a linha da unidade – aquela com que se poderá entender a obra de Almada.

Quando regressa da capital espanhola, sabe-se que Almada traz diversos textos e apontamentos sobre a unidade e que os vai, depois, apresentando de diversas formas: em ensaios (na sua revista *Sudoeste*); em conferências (*Direcção Única*; *Arte e Artistas*); em peças de teatro (*Deseja-se Mulher*; *S.O.S.*), entre outras. Em *El Uno*, o

mais ambicioso desses projectos, os conceitos de colectividade e de indivíduo, os grandes protagonistas da peça, «verdadeiramente eram dois os protagonistas – a colectividade e o indivíduo» (Negreiros 1935b: 23), marcam presença nos diálogos de cada uma das cenas, vincando a ideia de que a tragédia poderá acontecer sempre que a unidade for entendida enquanto subjugação de um indivíduo a outro (ou a um colectivo), isto é, sempre que se aniquilar a liberdade criativa e criadora de um ser individual. Como observa Mariana Pinto dos Santos, «Almada só poderia retratar enquanto tragédia a aniquilação da liberdade de imaginação individual» (2014: 65).

No epílogo de *El Uno*, quando Pierrot e Arlequim dialogam, cada um na sua tumba, Arlequim contraria a vontade de Pierrot (e a lógica que prevalece no texto de 1924) e revela aquela que é a melhor das suas ideias:

Mi idea se escribe con un numero unico, el más facil de todos, el uno. Despuez una cruz como aquella. Despuez otra vez el numero. Despuez dos rayas iguales, una al lado de la otro, paralelas, acostadas como nuestras tumbas. Y despuez otra vez el numero (ANSA-L-18/ 25).

Por outras palavras, a melhor das ideias de Arlequim desenha-se com a fórmula da unidade: « $1+1=1$ », repetida por diversas vezes ao longo desta peça, em sintonia com o verbo «colaborar»¹¹. Trata-se de uma ideia que, segundo Arlequim, tem tudo para atingir o êxito, pois «las personas quedan ligadas unas a otras y el mundo a las personas y es todo una cosa sola, unica, el uno» (ANSA-L-18/ 25).

No entanto, desta vez e tal como no texto de 1924, é demasiado tarde para pôr a ideia de Arlequim a girar. Cabe de novo a Pierrot relembrar a fatalidade da condição em que ambos se vêem: «tu y yo, los dos, ya no existimos. Estamos muertos los dos. Enterrados aqui cada cual en su cueva y tan solos como lo estuvimos en la vida» (*ibidem*). O papel de Pierrot continua a ser o do confronto com uma realidade que parece irreversível: a morte. Novamente, impera a evidência: não há tempo para mais ideias, nem mesmo para a melhor de todas.

¹¹ O verbo «colaborar», inscrito na capa do primeiro caderno ANSA-L-18, surge por diversas vezes na peça *El Uno*, com especial importância na quarta, sexta e nona cenas. Este assunto é explorado no ponto 4.2.2. deste trabalho.

Apesar disso, e talvez por se encontrar repetida no momento final da peça, a chave de Arlequim ecoa como um apelo dirigido aos que (estando vivos) ainda podem transformar as suas ideias em realidade, isto é: «Nós todos e cada um de nós» (1924a: 13). Cada um poderá contribuir para a unidade colectiva e universal à qual pertence, sem com isso perder a sua individualidade. Para tal, o verbo de acção revela-se aparentemente simples (mas não ingénuo): colaborar – pois, recorde-se, «a vida é colaboração e fora da colaboração tudo é isolamento, solidão, a própria morte» (ANSA-L-18/ 25).

4.2.1. Sobre «1+1=1»

Quando está em Madrid e escreve sobre a unidade (tragédia e direcção), Almada desenvolve o que havia encontrado antes de partir: a fórmula «1+1=1», que «é uma fórmula matemática que remete para si mesma (...) Fórmula do amor, tal como foi descoberta por Almada, ou fórmula da vida, é a própria fórmula da realidade» (França 1974: 17). A expressão não é nova. Aparece publicada, pela primeira vez, numa das suas ilustrações para *Histoire du Portugal par Coeur*¹², de 1922 (2005: 76), e pode ser inferida em alguns dos seus textos, como *Pierrot e Arlequim* (1924); *Portugal* (1924) ou *Modernismo* (1926). Ainda assim, depois do tempo vivido em Espanha, as coordenadas da unidade entre o individual e o colectivo tornam-se mais nítidas, sendo a conferência *Direcção Única* (1932) a prova disso. Trata-se de uma «reivindicação de artista» (Martins 2004: 20), num difícil contexto social e político (tanto o português como o espanhol), por um «mundo da colaboração de todos» (Negreiros 1932: 49); por uma «colectividade portuguesa à altura de si-própria» (*ibidem*: 54); por um lugar em que o individual, participando no colectivo, não se sinta desprovido (nem prejudicado) quanto à sua liberdade criativa e criadora. Em *Direcção Única*, perante a palavra *tragédia*, surge o pedido: «Rogamos portanto, a V. Ex.^{as} que não vejam na palavra tragédia nada de trágico, desanimador, irremediável, fatal, pelo contrário, é na própria tragédia que está toda a claridade do Mundo» (*ibidem*: 25).

Ver a «claridade» talvez seja, portanto, ver a universalidade da fórmula «1+1=1», síntese da «teoria dos opostos» (1935a: 10), princípio de colaboração, de dialogismo, entre os elementos arquétipos: «o homem e a mulher»; «o indivíduo e a colectividade»; «a arte e a natureza»; «o humano e o divino» (*ibidem*). Ou seja, ultrapassado o medo/tragédia da aparente eliminação de uma das unidades na fórmula, chegamos à clara constatação de que a individualidade permanece intacta, através da colaboração (que é necessária) e da pertença de cada um (com o seu ser individual) a uma colectividade.

¹² Desenho, a preto e branco, de um coração, com dois pequenos corações no seu interior, a palavra Amor surge em fundo, no topo da ilustração, e a fórmula «1+1=1» por debaixo do coração.

Das duas vezes que profere publicamente a conferência *Direcção Única*, Almada termina com a leitura de excertos da peça *S.O.S.* (a «metade do último quadro», em Lisboa¹³, e o 2.º acto, em Coimbra¹⁴). O texto *S.O.S.*, nascido de um acto individual, é apresentado a um colectivo, em Coimbra, composto por «grupos politicamente opostos» (1935b: 24) e os aplausos que se seguiram, e que Almada recorda como parte da «melhor jornada da minha vida pública de artista e de português» (*ibidem*), podem ser entendidos como uma esperança renovada da ideia de *unidade*, a tal «claridade» por detrás da *tragédia* (individual e colectiva), que a peça evoca: a condição para a arte e os artistas em Portugal.

O teatro, como o «representante da Unidade de Arte» (*ibidem*: 22), revela-se o meio ideal para fazer chegar a todos a fórmula «1+1=1», pois como refere Almada em *Pierrot e Arlequim*: «nenhuma arte tem de falar para todos a não ser o teatro (...) no teatro todos são Um e, por conseguinte, só o que interessa o Único pode ser agradável a todos» (1924a: 9).

É esta a ambição de *El Uno* – peça que acaba por não se revelar a um público, sublinhe-se, talvez porque não houvesse ainda «um público capaz de aguardar curioso o que o artista se meteu a decifrar» (1935b: 24), como supôs Almada.

Mesmo sem ter a certeza de ser entendido, Almada publica vários textos para dar a conhecer as suas ideias de unidade. Em «O Meu Teatro» (1969), o autor nomeia *Deseja-se Mulher* como o seu melhor exercício para teatro (1971a: 14), peça ligada umbilicalmente a *El Uno*, em que consegue retratar a lei da «colaboração fatal» entre os indivíduos, que é, no fundo, a fórmula do uno. Curiosamente, numa das tábuas bibliográficas (ANSA-L-94), quando reúne os títulos das suas peças para teatro, Almada inscreve à frente de *Deseja-se Mulher* e de *S.O.S.*, entre parêntesis, a expressão «1+1=1» (vd. anexos, p. 126).

No fim de contas, esta fórmula, pela qual se apaixonou Arlequim, e que surge estampada na capa de *Deseja-se Mulher* (1959), «serve para tudo» (ANSA-L-18/ 25): «Seja na unidade matrimonial ou seja em qualquer outra unidade colectiva esta lei de “dois para que haja um” é invariável. Entre homem e mulher ou entre o indivíduo e a colectividade não vive ninguém se falta algum» (ANSA-L-18/ 25).

¹³ Este texto, que não chegou a ser publicado por Almada, encontra-se no espólio do autor e foi editado em Sílvia Laureano Costa (2014a). Sobre este assunto, vd. o ponto 3.2.1. deste trabalho.

¹⁴ Publicado em 1935, na revista *Sudoeste* 2.

4.2.2. Sobre «colaborar»

A invariabilidade da lei «para que haja um são necessários dois» (ANSA-L-18/25), assente no verbo colaborar, aplica-se também na relação entre a arte e os artistas. E isto (parece lícito propor) terá encontrado Almada no ano de 1915, através da ligação que estabelece com os jovens «metidos na mesma cela, na mesma não-identidade» (Negreiros 2015b: 3) e que, como ele, buscam a criação pela arte.

Almada encontra nos artistas de *Orpheu* a solução comum de colaboração e de unidade: «Éramos em realidade muito estranhamente diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território», escreve em 1965, no texto comemorativo do cinquentenário de *Orpheu*. Mas é, com efeito, na ligação das diferenças (ou dos opostos) que se obtêm as relações de unidade: «A palavra oposto implica a existência de outro igual. Se não são iguais não se podem opor (...) A oposição é o equilíbrio. Da oposição resulta a unidade», afirma Almada na sua «Teoria dos Opostos» (1935a: 10).

É a arte, essa solução comum, que une os de *Orpheu* «gente do mais diferente da minha pessoa e íntimo» (1965: 4), nas palavras de Almada, o que constitui precisamente um motivo de satisfação para o autor: «somos artistas independentes, cada qual tem a sua obra e todos a mesma ideia» (2006: 146), reforça, a propósito do grupo de *Orpheu*, na conferência *Modernismo* (1926). De facto, Almada «contava sobretudo com eles» (*ibidem*: 144) para mudar o rumo da arte em Portugal, já que «Portugal não está no século XX» (*ibidem*: 136), como afirma na mesma conferência: «Os portugueses não fazem a mínima ideia do que seja uma nação, um conjunto social, um pensamento comum, uma vontade unânime, nada, absolutamente nada que seja forçosamente colectivo» (*ibidem*: 138).

Almada conhece de perto o que é seguir uma vontade unânime. Descobrirá-o no grupo de *Orpheu* e, desde então, pode-se dizer, essa ideia modela o seu entendimento do colectivo:

É que eu sou leal para com os meus primeiros companheiros, à nossa ideia que um dia nos juntou a todos sem combinação nem antecedenças; é que eu sou leal sobretudo

para com a memória dos meus companheiros mortos, esses que por deixarem um dia de pertencer a este mundo iluminaram ainda com mais claridade a nossa ideia (*ibidem*: 145-146).

Neste seguimento, a sua estadia em Madrid constitui um outro tempo fecundo de criação com diferentes artistas, uma oportunidade para encontrar, de novo, um grupo de companheiros com quem colabora e com quem pode partilhar o mesmo ideal pela arte.¹⁵ «Espanha será um segundo *Orpheu*», como reconhece Maria José Almada Negreiros, «Almada já não estava sozinho, tinha outra vez os seus iguais» (2015: 54).

El Uno é um projecto desse tempo. Como tal, as ideias de unidade e de colaboração estruturam os diálogos de toda a peça. Na capa do manuscrito de referência (ANSA-L-18/ 25), Almada escreve e sublinha o verbo «Colaborar» (*vd.* anexos, p. 274). Não o volta a fazer noutro documento, nem tão pouco com outra palavra. «Colaborar» não é um elemento estranho no conjunto de *El Uno* (muito pelo contrário, surge muitas vezes ao longo dos diálogos), mas o destaque que lhe é dado nesta capa suscita alguma estranheza: poderá ser «Colaborar» um vasto título para o conjunto *El Uno*? Tal como o é «Prometeu» para o projecto da trilogia *Aqui Cáucaso; Liberdade (a insuportável)* e *Nós (o Impensável)*?¹⁶

Sem uma resposta, salienta-se apenas que o relevo que é dado a «colaborar» reflecte a importância que este verbo assume na peça: «la única solución es colaborar con el mundo entero: a ver si es posible volver de nuevo a la vida», afirma o Protagonista, na quarta cena de ANSA-L-18/ 25. E esta solução para o mundo é reforçada pela mesma personagem, noutras passagens: «Vivir es colaborar con los demás (...) mi único deseo es colaborar, colaborar, colaborar y nada más que colaborar» (ANSA-L-18/ 25).

Trata-se do mesmo desejo manifestado pelo Protagonista de *S.O.S.*, peça-parte de *El Uno*:

¹⁵ Os estudos sobre as colaborações de Almada em Espanha têm vindo a ser ampliados. Leia-se, a propósito, os trabalhos de Sousa (1983); Vicente (1985); Gaspar (2004); Martins (2004); Ferreira (2010) e a antologia de ensaios coordenada por António Sáez Delgado e Filipa de Paula-Soares, em 2016.

¹⁶ Sobre esta trilogia, recorde-se o que ficou dito em 3.2.1. deste trabalho.

O Protagonista – Colaborar?!

O Director – Exactamente. Colaborar e nada mais do que colaborar.

O Protagonista (*com calor*) – É o meu sonho! (*crescendo com entusiasmo*) A humanidade não pode continuar assim com os seus pedaços para cada lado. É preciso subir muito alto e dominar a tragédia de lá de cima; ver a distância, todo o conjunto, o bloco único, o mundo! Temos de começar outra vez pelas ideias gerais, temos a obrigação de ir arrancar à viva força cada habitante da terra do seio da sua miséria pessoal e ir pondo a todos, um por um, completamente livres de todo o preconceito na colaboração geral da vida. Temos de colaborar todos em edificar a obra única por cima de todas as cabeças da terra! (1935b: 38)

E esta vontade de edificação da «obra única», só possível, uma vez mais, com a colaboração entre todos, traduz em grande parte a necessidade que sustenta o fazer em arte:

Disse-me alguém: Os únicos a quem eu invejo são os artistas. São os únicos que têm em suas mãos o bastante com que entreter o tempo.

Respondi-lhe: Engana-se. Se alguém neste mundo sente maior necessidade de colaborar com os outros é precisamente o artista. ([1935e]: S/p)

A necessidade de colaboração do artista ganha, pois, contornos gráficos em «1+1=1», que é mais do que uma fórmula, desenhada muitas vezes por Almada: é o expoente do individual no colectivo, a chave do verbo «colaborar» e a última grande ideia que Arlequim conta ao ouvido de cada um de nós.

CONCLUSÃO

Só o conjunto, o todo é tudo.

Não há soluções isoladas,

se bem que cada assunto haja de isolar-se

mas apenas para que resulte pertencendo ao *todo*.

Almada Negreiros

Na obra de Almada Negreiros, o teatro vincula-se à sua vida de artista – está lá sempre, mesmo que de forma irregular (no tempo e na quantidade de trabalhos produzidos). O seu lugar é no «todo» da obra, pois «só o conjunto, o todo é tudo».

Almada é muitos e é todos num só: é o dramaturgo; o teatrólogo; o desenhador de cenários, figurinos e cartazes; o ilustrador de peças, programas e publicações temáticas; o bailarino e o coreógrafo; o encenador; o crítico e, naturalmente, o grande admirador da arte do espectáculo. As suas intervenções no teatro, à semelhança da sua expressão em arte, são múltiplas e heterogéneas. É verdade que não se dedica por inteiro ao teatro, assim como não se rende a nenhuma arte em particular – a sua vocação é a arte em geral. E, neste sentido, pode-se afirmar que o teatro ocupa um espaço muito próprio – tanto na produção escrita como na plástica e até na performativa –, que pertence ao lugar da obra uma e transversal, da expressão individual do artista que colabora para um colectivo, tal como o próprio preconiza na fórmula «1+1=1».

Almada é um defensor do novo, da abertura às tendências de renovação artística que ecoam dos movimentos europeus, um espírito inquieto e um experimentador por natureza. Tendo sido um dos de *Orpheu* (o «bebé do *Orpheu*», como lhe chamou Fernando Pessoa¹), herda do grito do Modernismo a ligação entre as artes e a colaboração entre os artistas sem, contudo, se demitir da sua individualidade criativa e criadora. Muitas das suas crónicas e ensaios, por exemplo,

¹ Pessoa dirige-se deste modo a Almada Negreiros na dedicatória que escreve no exemplar de *Mensagem*, em 1935, que se encontra conservado no espólio de Almada (ANSA-BIB-6). De salientar que esta dedicatória é escrita aquando dos vinte anos de *Orpheu*.

testemunham a força dessa individualidade, através de um estilo singular, caracterizado, muitas vezes, pela expressão de opiniões pessoais, contornando os temas que se propõe tratar para, no final, unir as suas ideias, que à primeira vista pareciam desligadas.

Almada mantém-se como o artista independente, desvinculado de escolas ou de movimentos, mas conectado com as preocupações do seu tempo (como a reivindicação do afastamento do realismo dos palcos ou a reflexão sobre as funções do teatro e do cinema), e ainda com tudo o que possa trazer autenticidade à sua expressão em arte: a recuperação de uma poética da ingenuidade.

O fascínio pelos Bailados Russos reverbera nas experiências que protagoniza (entre 1916 e 1918) dentro de um pequeno (e efêmero) grupo de bailado amador: na escrita; no desenho de figurinos e cenários; nos papéis de coreógrafo e de bailarino. Esta relação com os palcos, importante para Almada a diversos níveis, tem andado arredada das Histórias do Teatro – tal como têm estado, no fundo, os seus espectáculos em geral. A situação é comum a outros autores, já que a historiografia teatral portuguesa, que tem vindo a ser feita desde Teófilo Braga, se debruça, essencialmente, sobre os nomes dos dramaturgos e dos títulos das suas peças, dentro de períodos artísticos mais ou menos convencionados, tratando só pontualmente (e ao de leve) da vertente da representação.

No caso de Almada, a sua inclusão na História do Teatro Português tem sido condicionada pelo conhecimento que os críticos possuem da sua obra dramática. Até 1970, ano da morte do autor, são muito poucas as peças que Almada publica, quase as mesmas que vê em cena, e isso acaba por se reflectir nas abordagens que são feitas: perspectivas breves e descomprometidas com quaisquer correntes artísticas, que encaram o *Almada do teatro* como um intercomunicador das diferentes artes; um artista plástico preocupado com a depuração da palavra, em busca de novas formas de linguagem e sempre na senda do ideal da poesia na arte – um modernista, afinal. Mesmo as compilações de OC 1971 e OC 1993, importantes para divulgar as obras e criar alguma bibliografia crítica à volta da vertente teatral do seu autor, não trouxeram consequências para as entradas na História do Teatro Português relativas a Almada, já que, de um modo geral, não se ampliaram as reflexões sobre os seus textos e as suas colaborações com o mundo do espectáculo. Almada continua a ser classificado como o autor modernista que, encontrando a

unidade das artes, mais se empenhou na produção dramática. E mesmo apesar desse empenho, os historiadores não fizeram ainda jus à dimensão que o teatro (nas suas múltiplas expressões) ocupa na vida artística de Almada. Nos últimos anos, contudo, têm surgido mais estudos e ensaios críticos, a par com a revelação de materiais inéditos do seu espólio (textos e obra plástica), que tendem a aproximar as facetas artísticas do autor. Ou seja, os estudiosos vêm mostrando interesse em compreender a vertente total do espectáculo na obra de Almada, construindo abordagens unificadoras das diferentes expressões artísticas, em vez de tentar escrutinar especialismos nos seus trabalhos. Os novos documentos disponíveis reforçam a necessidade de se rever, na História do Teatro – ou mesmo na do Espectáculo –, o lugar ocupado pelas contribuições de Almada para a cena teatral e a sua presença ímpar no contexto artístico e cultural português.

Foi nesta linha, portanto, que se procurou recuperar informações sobre as duas peças de Almada que subiram aos palcos ainda em vida do autor: *Antes de Começar* e *Deseja-se Mulher*. Fixar as suas memórias permitiu compreender os contornos da recepção destes espectáculos no meio cultural lisboeta. Ambos contaram com a encenação de Fernando Amado; ambos tiveram exhibições em palcos alternativos ao circuito comercial; ambos mereceram recepções positivas por parte da crítica e ambos foram escritos décadas antes de serem publicados e representados.

Para além da pesquisa sobre os espectáculos encenados em vida de Almada, fez-se, aqui, o levantamento dos diversos trabalhos que o autor realizou «por detrás da cena», desenhando-se a figura de Almada como «um homem de teatro», no qual se incluiu também a do pensador e a do crítico de teatro. No que se refere à função do teatro e à dos seus intervenientes, isolaram-se três perspectivas do autor: «teatro é necessidade»; «teatro é comunicação»; «teatro é espectáculo» e circunscreveu-se a tríade que, segundo Almada, faz funcionar o teatro: o autor, o intérprete e o público – elementos imprescindíveis e interligados no universo do espectáculo. Trata-se de um funcionamento que, necessariamente, encontra consistência na fórmula da unidade, tantas vezes evocada por Almada: «1+1=1».

Com o conhecimento das obras editadas pela Estampa e pela I.N.C.M., partiu-se para o escrutínio de um conjunto alargado de documentos inéditos (e que estavam por estudar) conservados no espólio do autor – trabalho que permitiu propor aqui uma revisão do *corpus* dos escritos para e sobre teatro. Sem a pretensão de reunir

um volume do teatro completo de Almada, apresenta-se um novo índice de textos, tendo por base as tábuas bibliográficas (éditas e inéditas) e, naturalmente, todos os textos inéditos (incluindo fragmentos e variantes de peças publicadas), ao mesmo tempo que se detalham todas as informações apuradas sobre cada título, justificando assim as opções editoriais que aqui são feitas. Complementando estas propostas, coligem-se em anexo todos os documentos inéditos, possibilitando também, deste modo, a incursão por outras leituras da obra almadiana.

Almada, *homem de teatro*, é também o *re-escritor*, que escreve e reescreve; cola e recola; utiliza e reutiliza frases; transporta excertos da prosa para o drama e do drama para a prosa. Autor dramático insaciado e persistente que, num determinado momento do seu percurso artístico (o tempo em que vive na capital espanhola, de 1927 a 1932) projecta uma obra-una: uma peça de teatro movida pela fórmula da unidade, em que *El Uno* surge no próprio título. Trata-se de um texto inacabado; uma ambição que o autor confessa ter abandonado, mas que não excluiu dos seus papéis; um tubo de ensaio dos tempos de Madrid; a expressão de um ideal tantas vezes repetido (nesta peça e em muitos dos seus trabalhos); a reafirmação, afinal, de «1+1=1» como uma equação para a arte e para a vida.

Com o desbravar dos manuscritos de *El Uno* (que se julgavam perdidos) confirma-se o processo de escrita de Almada. Este projecto (essencialmente em castelhano) constitui um caso sintomático de um Almada em pura gestação dos seus textos, através da reescrita e da auto-tradução, ou, como se exemplificou, mediante uma fórmula própria de criação e de recriação textual. O *dossier El Uno* é composto por diversos conjuntos de manuscritos, variantes incompletas umas das outras, no qual se pode, contudo, determinar uma variante de referência, tida como a última a ter sido produzida por Almada e, por sinal, a mais completa. Mas mesmo neste manuscrito há muitas marcas de um trabalho em desenvolvimento (rasuras; notas escritas em português; diferentes versões para as mesmas falas; etc.), o que faz com que a proposta de edição desta peça seja a de manter essas marcas de um *work in progress*. Os materiais que compõem o *dossier El Uno* foram estudados em confronto com outros documentos, designadamente os manuscritos para as peças *Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*, permitindo verificar que, ao contrário do que Almada afirma na revista *Sudoeste 2*, não há uma sequência linear em que, primeiro, o autor constrói o texto castelhano e, depois, o divide em duas peças, redigidas em

português (*Deseja-se Mulher* e *S.O.S.*). Propõe-se aqui a tese de que as bases do projecto *El Uno* tenham sido escritas em português e que, posteriormente, num método paralelo, reescritas e traduzidas para espanhol pelo próprio Almada. Mesmo que nas variantes de *El Uno* se encontrem cenas muito semelhantes com as do *dossier Deseja-se Mulher*, os textos espanhóis revelam uma existência literária própria, pautada pelas especificidades que o autor (enquanto criador-tradutor) lhes vai introduzindo (em variantes sucessivas). Assume-se, pois, que estamos diante de um processo de escrita misto que envolve a auto-tradução, mas também a recriação do texto na língua de chegada, não só porque o autor tem toda a legitimidade para o fazer, mas também porque (não se pode esquecer) não há uma versão concluída desta peça em português, a partir da qual Almada possa ter vertido o texto para castelhano. Por outras palavras, a peça *El Uno* vai sendo escrita com base num conjunto de cenas presentes em manuscritos redigidos em português (com datas anteriores aos de *El Uno*) e, paralelamente, através de um método de criação directa em espanhol (no qual se detectam, por vezes, passagens nas duas línguas, ou mesmo construções amalgamadas). Os *dossiers* de *El Uno* e de *Deseja-se Mulher* constituem elementos cruciais para compreender os processos de gestação da escrita do autor, que aproveita (e reaproveita) trechos já publicados (incluindo-os de novo nas suas peças) ou que utiliza (em ensaios e textos posteriores) muitas das passagens que estavam condenadas a ficar em rascunhos.

Antes de terminar, acrescenta-se que todos os textos apresentados e editados no decurso desta investigação, mesmo que possam ser lidos isoladamente, devem ser também perspectivados no conjunto ao qual pertencem: a obra artística de Almada. Os escritos para e sobre teatro, a par dos contributos plásticos do autor para a cena teatral são, cada um deles, peças essenciais para a construção do todo que é espectáculo – o lugar do «ver», por excelência. E é deste modo, portanto, que se propõe que sejam lidos e vistos.

«Quem já viu tudo precisou de muita idade para isso: e quem já viu tudo não precisa de olhos para mais nada» (Negreiros 2006: 316), assegura Almada na conferência *Descobri a Personalidade de Homero* (1944). Leia-se nas suas palavras um remate para esta tese: longe de se ter visto tudo, continua-se de olhos abertos para outros encontros (e reencontros) com o teatro na obra de Almada Negreiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Activa Citada

NEGREIROS, José de Almada

(1916), *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (1ª ed.), Lisboa, Edição de Autor.

(1917a), *A Engomadeira* (1ª ed.), Lisboa, Edição de Autor.

(1917b), *Os Bailados Russos em Lisboa* (folha volante), Lisboa, Tip. F. Monteiro (ANSA-IMP-1).

(1917c), [Ilustrações: *Scheherazade*], in *Atlântida*, n.º 26, 15 de Dezembro.

(1918a), [Ilustrações: *Carnaval*], in *Atlântida*, n.º 27, 15 de Janeiro.

(1918b), [Ilustrações: *Soleil de Nuit*], in *Atlântida*, n.º 28, 15 de Fevereiro.

(1921a), *A Invenção do Dia Claro* (1ª ed.), Lisboa, Olisipo.

(1921b), «Charlie Chaplin», in *Diário de Lisboa – Arte & Letras*, 11 de Maio.

(1921c), «O Nosso Inquérito: *Adão e Eva* de Jaime Cortesão, o Depoimento de José de Almada Negreiros», in *Diário de Lisboa – Arte & Letras*, 4 de Junho.

(1922), «Histoire du Portugal par Coeur», in *Contemporânea* 1, Lisboa.

(1923), «A Minha Dedicatória a Vera Sergine», in *De Teatro* 9, Série 2, Maio.

(1924a), *Pierrot e Arlequim* (1ª ed.), Lisboa, Portugália.

(1924b), «A Paixão dos Portugueses por “La Goya”: a Artista Admirável da Expressão», in *Diário de Lisboa*, 24 de Novembro.

(1925a), «Uma Estrela do País Vizinho: “La Argentinita” é uma Artista Verdadeira, Saudável e Genial», in *Diário de Lisboa*, 17 de Fevereiro.

(1925b), «Uma Carta de José de Almada Negreiros», in *Diário de Lisboa*, 27 de Abril.

- (1925c), «O Caso do Bailado “Princesa dos Sapatos de Ferro”: Almada Responde à Carta de Ruy Coelho», in *Diário de Lisboa*, 4 de Maio.
- (1932), *Direcção Única* (1.ª ed.), Lisboa, Oficinas Gráficas UP.
- (1935a), *Sudoeste 1* (1ª ed.), Edições SW.
- (1935b) *Sudoeste 2* (1ª ed.), Edições SW.
- (1935c), *Sudoeste 3* (1ª ed.), Edições SW.
- [1935d], [Teatro e Cine], ANSA-L-120, texto inédito (vd. anexos, pp. 721-727).
- [1935e], [«Disse-me Alguém»], ANSA-L-202, texto inédito (vd. anexos, p. 86).
- (1935f), *Deseja-se Mulher: Quadro Sexto*, in *presença*, n.º 45.
- (1938a), *Nome de Guerra* (1ª ed.), Lisboa, Edições Europa.
- (1938b), *Desenhos Animados Realidade Imaginada*, Lisboa, Editorial Ática.
- (1946), «The Public on the Stage» (trad. Charles David Ley), in *Adam*, No. 154-155, London.
- (1948a), «O Pintor no Teatro», in *Teatro-Estúdio do Salitre* (programa), Lisboa, Instituto de Cultura Italiana.
- (1948b), *Mito, Alegoria, Símbolo: Monólogo Autodidacta na Oficina de Pintura*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- (1959), «Deseja-se Mulher», in *Tempo Presente*, n.ºs 1, 2 e 3, Julho.
- (1959), *Deseja-se Mulher* (1ª ed.), Lisboa, Editorial Verbo.
- [1963], [Nota Autobiográfica], ANSA-L-5 (texto inédito).
- [1965], *Auto Crítica duma Encenação do Auto da Alma de Gil Vicente*, texto inédito (vd. anexos, pp. 79-81).
- (1971a), *Teatro: Obras Completas*, Vol. 3, Lisboa, Editorial Estampa.
- (1971b), *Poesia: Obras Completas*, Vol. 4, Lisboa, Editorial Estampa.
- (1981), *Portugal Futurista* (ed. fac-similada), Lisboa, Contexto Editora (1.ª ed. 1917).
- (1982), *Sudoeste* (ed. fac-similada), Lisboa, Contexto Editora.
- (1988), *Artigos no Diário de Lisboa*, Vol. III, Lisboa, I.N.C.M.

- (1992), *Ensaio*, Vol. V, Lisboa, I.N.C.M.
- (1993), *Teatro*, Vol. VII, Lisboa, I.N.C.M.
- (1997), *Obra Completa* (org. Alexei Bueno; introdução José Augusto França), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, S.A.
- (2002), *Ficções* (ed. Fernando Cabral Martins *et al.*), Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2005), *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins *et al.*), Lisboa, Assírio & Alvim (1.^a ed. 2001).
- (2006), *Manifestos e Conferências* (ed. Fernando Cabral Martins *et al.*), Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014), *A Radiotelegrafia e o Teatro: Palestra Radiofónica pela Emissora Nacional*, [1935], in Costa, Sílvia Laureano, «A Radiotelegrafia e o Teatro: uma Palestra Radiofónica de Almada Negreiros», *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (e-book), Lisboa, IELT/IHA: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>.
- (2015a), *Poesia é Criação: uma Antologia de Almada Negreiros* (ed. Fernando Cabral Martins, Sílvia Laureano Costa), São Paulo, Ateliê Editorial.
- (2015b), *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Babel (1.^a ed. 1965).
- (2016), *El Niño de Ojos de Gigante: Antologia de José de Almada Negreiros* (org. Sílvia Laureano Costa; trad. Nicolás Barbosa), Bogotá, Universidad de los Andes.

Bibliografia Passiva Citada

ACCIAIUOLI, Margarida (1984), *Almada* (org. catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2000), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

ALENCAR, José Eudes Araújo (2006), *Almada Negreiros e Oswald de Andrade: Experimentação e Radicalidade no Palco da Periferia*, Dissertação de Doutoramento, Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro (texto policopiado).

ALMADA NEGREIROS, Maria José (2015), *Identificar Almada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

AMADO, Fernando

(1963), «O Pintor na Casa da Comédia», in Programa do Espectáculo *Deseja-se Mulher*, Novembro.

(1964), «Teatro Moderno», in Programa do Espectáculo *Antes de Começar + O Iconoclasta ou o Pretendente Imaginário*, Dezembro.

(1999), *À Boca de Cena*, Lisboa, & etc.

ATTAR, Samar (2005), «Translating the exiled self. Reflections on translation and censorship», in *Intercultural Communication Studies*, XIV, 4: <http://web.uri.edu/iaics/files/10-Samar-Attar.pdf>

AUSLANDER, Philip (2006), *From Acting to Performance*, Nova Iorque, Routledge.

AZEVEDO, Manuela de (1949), «Teatro Estúdio do Salitre», *Diário de Lisboa*, 19 de Junho.

BARATA, José Oliveira (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

BARTHES, Roland (1998), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.

BASTO, Sofia Pinto (2014), «De *Al Mada Nada*, um Espectáculo de Ricardo Pais em Torno dos *Saltimbancos* de Almada Negreiros», in *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (e-book), Lisboa, IELT/IHA: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>.

BASTOS, Glória; VASCONCELOS, Ana Teixeira de (2004), *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*, Lisboa, IPM/ Museu Nacional do Teatro.

BERNAL, Concepción Reverte (1998), *Fuentes Europeas: Vanguardia Hispanoamericana*, Madrid, Editorial Verbum.

BRAGA, Teófilo (1870-1871), *História do Theatro Portuguez*, 4 volumes, Porto, S/n.

BRANDÃO, Mariana Viterbo (2015), *Passos em Volta: Dança versus Performance: Um Cenário Concetual e Artístico para o Contexto Português*, FBA-UL (texto policopiado).

BRILHANTE, Maria João (2007), *O que é o Teatro?*, Lisboa, Direcção-Geral das Artes/ Ministério da Cultura.

BROOK, Peter (2011), *Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro.

CAVALIERI, Arlette (1998), «Projeções da Vanguarda Teatral Russa no Modernismo Português: O Teatro de Almada Negreiros», in *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

COELHO, Rui Pina

(2006), *Casa da Comédia: Um Palco para uma Ideia de Teatro*, Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).

(2009), *Casa da Comédia (1946-1975): Um Palco para uma Ideia de Teatro*, Lisboa, I.N.C.M.

COLOMBINI, Duílio (1978), *Almada Negreiros*, S. Paulo, FFLCH/ U.S.P.

CORREIA, Natália (1964), «A Sabedoria Poética no Teatro de Almada Negreiros», in *Diário de Notícias*, 16 de Janeiro.

CORREIA, Rita Duarte (2005), «Um Teatro Novo? – Sobre o Projecto de António Ferro», *Sinais de Cena*, n.º 4, APCT.

COSTA, Sílvia Laureano; COSTA, Simão Palmeirim; FERREIRA, Sara Afonso (coord.) (2013), *Almada por Contar* (catálogo), Lisboa, Babel/ BNP.

COSTA, Sílvia Laureano,

(2013), «Deseja-se Mulher: do Texto ao Palco», in *Sinais de Cena*, n.º 19, APCT.

(2014a), «Apontamentos sobre uma Cena de Teatro Moderno de Almada Negreiros», in *Colóquio Letras*, 185, Fundação Calouste Gulbenkian.

(2014b), «A Radiotelefonía e o Teatro: uma Palestra Radiofónica de Almada Negreiros», in *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (e-book), Lisboa, IELT/IHA, <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>.

(2016), «A Última Grande Ideia de Arlequim», in *Almada Negreiros en Madrid* (coord. António Sáez Delgado, Filipa de Paula-Soares), Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.

(2017), «“Vou Meditar Porque será que eu Morro de vez em Quando”: Notas à Volta da Peça de Teatro *O Público em Cena*», Pisa (no prelo).

COTRIM, João Paulo (2004), «Almada: A Alma é um Desenho», in *El Alma de Almada El Impar: Obra Gráfica, 1926-1931*, Lisboa, Bedeteca CML.

CRUZ, Duarte Ivo

(1963), «Almada Negreiros na Estética do Teatro», in *Diário da Manhã*, 6 de Novembro.

(1965), «Almada – Estética e Dramaturgia», in *Espiral: Cadernos de Cultura*, n.º 6/ 7, Espiral.

(1969), *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, Lisboa, Espiral.

(1986), *Repertório Básico de Peças de Teatro*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

(1991), *O Simbolismo no Teatro Português*, Lisboa, Biblioteca Breve.

(2001), *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo.

(2004), *O Essencial sobre O Teatro Luso-Brasileiro*, Lisboa, I.N.C.M.

(2013), «Almada põe *O Público em Cena*», 24 de Julho de 2013, in <http://ecultura.blogs.sapo.pt/190125.html> (consultado a 02/06/2015).

(2014), «Almada Negreiros Dramaturgo e Teorizador da Expressão e da Criação Teatral», in *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (e-book), Lisboa, IELT/IHA, <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>.

DELGADO, António Sáez (2016), «Almada Negreiros en la Prensa Madrilená», in *Almada Negreiros en Madrid* (coord. António Sáez Delgado, Filipa de Paula-Soares), Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.

DOLORES, Carmen e LÍVIO, Tito (2009), *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)*, Lisboa, Editorial Caminho.

FERREIRA, Sara Afonso

(2010), «Almada e Espanha “Os Embaixadores Desconhecidos”», in *Suroeste 1, Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, Lisboa, SECC/ Assírio & Alvim.

(2013), *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (ed. e notas), Lisboa, Assírio & Alvim.

(2014), «Almada, os Bailados Russos e o «Club das Cinco Cores», in *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (e-book), Lisboa, IELT/IHA, <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>.

FERREIRA, Sara Afonso; SANTOS, José Manuel dos (2014), *Almada: O que Nunca Ninguém Soube que Houve* (org. catálogo), Lisboa, Documenta/ Fundação EDP.

FERRO, Manuel (2007), «Os Portugueses à Procura de Pirandello. Primeira Metade do Século XX», in *Luigi Pirandello e a Recepção da sua Obra em Portugal*, (coord. Rita Marnoto), Coimbra, Instituto de Estudos Italianos/ FLUC.

FISHER, Cláudia J. (2012), «Auto-Tradução e Experimentação Interlinguística na Génese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa», in *Pessoal Plural: 1 (P./Spr.)*, Brown University/ Warwick University/ Universidad de los Andes: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue1/CV/FischerCV.pdf.

FRANÇA, José-Augusto

(1974), *O Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor.

(1992), *Os Anos Vinte em Portugal: Estudos de Factos Sócio-culturais*, Lisboa, Editorial Presença.

(1997), *(In)definições de Cultura: Textos de Cultura e História*, Lisboa, Editorial Presença.

(1998), «Nota sobre Quatro Inéditos de Almada Negreiros», *Colóquio Letras*, 149/150, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

FREITAS, Lima de

(1983), «Almada Negreiros y el Teatro», in *Almada Negreiros*, Madrid, Fundación Juan March.

(1990), «Almada Negreiros e o Teatro», in *Pintar o Sete – Ensaio sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Lisboa, I.N.C.M.

GALHOZ, Maria Aliete (1971), «À Margem das «Obras Completas» de José de Almada-Negreiros», in *Colóquio Letras*, 3, Fundação Calouste Gulbenkian.

GASPAR, Luis Manuel (2004), «Esboço de Cronologia», in *El Alma de Almada El Impar: Obra Gráfica, 1926-1931*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa.

GENTES, Eva; BOLDEREN, Trish Van (2015), *Self-Translation*, in *Oxford Bibliographies*, <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199913701/obo-9780199913701-0104.xml>.

GOLDBERG, RoseLee (2012), *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro (1.ª ed. em inglês 1988).

GUERRA, Maria do Céu (2011), *Conversa com Maria do Céu Guerra*, guiada por Sílvia Laureano Costa, Lisboa, 8 de Julho de 2011 (texto transcrito do áudio; não publicado).

GUIMARÃES, Ana Paula (2004), *As Estrelas Acessíveis, José de Almada Negreiros: o Corpo em Palestra*, Lisboa, Apenas Livros.

GUIMARÃES, Fernando (1998), «Uma Poética Teatral: Almada Negreiros», in *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

JESUS, Eduíno de (1959), «*Deseja-se Mulher* por José de Almada Negreiros», in *Tempo Presente*, n.º 4, Dezembro.

JÚDICE, Nuno (1982), «Sudoeste: Direcção Plural», in *Sudoeste* (ed. fac-similada), Lisboa, Contexto Editora.

LAPA, Fernanda (2011), *Conversa com Fernanda Lapa*, guiada por Sílvia Laureano Costa, Lisboa 23 de Julho de 2011 (texto transcrito do áudio; não publicado).

LEY, Charles David (1942), «Primeiras Impressões da Moderna Literatura Portuguesa», in *Escritores e Paisagens de Portugal*, Lisboa, Seara Nova.

LOPES, Maria Teresa Rita (1985), *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES, Óscar e SARAIVA, A. J. (1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

MANSO, Joaquim (1949), «Uma peça de Almada Negreiros», in *Diário de Lisboa*, 25 de Junho.

MARTÍNEZ, Carlos Paulo Pereiro (2016), «Aunar y Tragediar lo Singular Plural: un Cierta Teatro de Almada», in *Almada Negreiros en Madrid* (coord. António Sáez Delgado, Filipa de Paula-Soares), Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.

MARTINS, Fernando Cabral

(2004), «A Cidade Mágica Portuguesa», in *Marginálias: Ramón Gómez de la Serna, Desenhos de Almada*, Lisboa, Bedeteca de Lisboa/ Assírio & Alvim.

(2006), «Posfácio», in *Manifestos e Conferências* (ed. Fernando Cabral Martins et al.), Lisboa, Assírio & Alvim.

(2008), «Conferência», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (coord. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Caminho.

(2017), «A Coreografia das Palavras», in *José de Almada Negreiros: uma Maneira de Ser Moderno* (coord. catálogo Mariana Pinto dos Santos), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Documenta.

MATEUS, Osório

(1977), *Escrita de Teatro*, Amadora, Livraria Bertrand.

(2002), *De Teatro e Outras Escritas* (org. Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva), Lisboa, CET/ Quimera.

MOURÃO, Cátia (2013), *A Mansão Filosófica da Rua de Alcolena: Um Conceito de Obra Total*, Lisboa, Chiado Editora.

NEVES, Francisco de Sousa (1963), «Os Funerais da Poesia», in *Jornal do Fundão*, 10 de Fevereiro.

NOGUEIRA, Goulart (1959), «Aparição do Teatro: Introdução a uma História Breve», in *Tempo Presente*, n.º 3.

OLIVEIRA, Fernando Matos (1997), *O Destino da Mimese e a Voz do Palco*, Coimbra, Angelus Novus Editora.

OLIVEIRA, Joaquim de (1950), *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria da Trindade.

ORTEGA Y GASSET, José (1982), «Idea del Teatro (una abreviatura)», in *Ideas sobre el Teatro y la Novela*, Madrid, Revista de Occidente, S. A.

PAULO, Rogério (1962), «Teatro em Portugal», in BOIADZHIEV, G. N., ADZHIVELEGOV e IGNATOV, S., *História do Teatro Europeu (desde a Idade Média até aos nossos dias)*, Vol. II, (trad., prefácio, notas e resenha sobre o «Teatro em Portugal» de Rogério Paulo), Lisboa, Prelo.

PAVÃO DOS SANTOS, Vítor

(1984a), «*O Homem de Teatro*», in *Almada* (catálogo), (org. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.

(1984b), *Almada Negreiros e o Espectáculo* (org. catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.

(1993), *O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente Visto por Almada Negreiros*, Lisboa, IPM/ Museu Nacional do Teatro.

PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiologia*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

PEDRO, António

(1963), «Almada – Um dos Artistas Mais Importantes do Meu Tempo», in *Jornal do Fundão*, 28 de Abril.

(1976), *Pequeno Tratado de Encenação*, Lisboa, Edições Inatel.

(2001), *Escritos Sobre Teatro* (introdução, selecção e notas Fernando Matos de Oliveira), Porto, Edições Cotovia/ Angelus Novus.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora (1.ª ed. em italiano, 1964).

REBELLO, Luiz Francisco

(1967), *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América.

(1970), «Almada e o Teatro: História de um Desencontro», *Colóquio Letras*, 60, Fundação Calouste Gulbenkian.

(1972), *História do Teatro Português* (nova edição), Lisboa, Publicações Europa-América.

(1984), *100 Anos de Teatro Português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.

(1993), «A Tragédia da Unidade», in *Jornal de Letras Especial*, Ano XIII, n.º 561, 6 de Abril.

(1994), «Omnipresença do Teatro na Obra de Almada Negreiros», in *Fragmentos de uma Dramaturgia*, Lisboa, I.N.C.M.

RÊGO, Manuela (1993), *Almada: O Escritor – O Ilustrador* (org. catálogo), Lisboa, Biblioteca Nacional.

REIS, Ana (2010), *Edição Crítica de Portugal de Almada Negreiros*, Lisboa, FCSH-UNL (texto policopiado).

RIBAS, Tomás (1963), «Deseja-se Mulher – uma Peça de Almada Negreiros na “Casa da Comédia”», in *Actualidades*, 6 de Dezembro.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1956), «A Aventura Espiritual de Almada Negreiros Geómetra da Arte, Cavaleiro do Futuro», *Eva*, Ano 31, n.º 1019, Dezembro.

ROSA, Armando Nascimento (1998), «[Recensão Crítica a “Obras Completas, Vol. VII – Teatro”, de Almada Negreiros]», in *Colóquio Letras*, 149/150, Fundação Calouste Gulbenkian.

S/A, (1918), «Os Bailados em S. Carlos», in *Ilustração Portuguesa*, n.º 638, 13 de Maio.

S/A, (1922), «Um Teatro de Arte», in *Ilustração Portuguesa*, n.º 831, 21 de Janeiro.

S/A, (1925a), «Renovação: O “Teatro Novo”», in *Diário de Lisboa*, 18 de Fevereiro.

S/A, (1925b), «Foi Preso a seu Pedido Almada Negreiros por não Querer Bailar no Teatro S. Carlos», in *Diário de Lisboa*, 27 de Abril.

S/A, /1932), «O Indivíduo e a Colectividade segundo a Conferência que Almada Negreiros fez ontem no Teatro Nacional», in *Diário de Lisboa*, 10 de Junho.

S/A, (1935), *Boletim da Emissora Nacional*, n.º 1, Agosto, Lisboa, Emissora Nacional.

S/A (1963), «Almada Negreiros é o Autor da Peça *Deseja-se Mulher* a Subir à Cena na Casa da Comédia», *Diário de Lisboa*, 21 de Novembro.

S/A, (2000), *Anuário do Teatro em Portugal – Companhias, Estruturas e Projectos Apoiados pelo IPAE*, Lisboa, Instituto Português das Artes e do Espectáculo.

SANTOS, Carlos Oliveira (1984), «Almadiana do Branco e do Negro», in *O Mundo de Almada*, n.º 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.

SANTOS, Mariana Pinto dos

(2014), «“Já sou o Galope”: Cor, Palavra, Imaginação, Espectáculo», in *Almada nada: manual de leitura*, Porto, TNSJ.

(2016), «Lanterna Mágica em Madrid», in *Almada Negreiros en Madrid*, (coord. António Sáez Delgado, Filipa de Paula-Soares), Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.

(2017), *José de Almada Negreiros: uma Maneira de Ser Moderno* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Documenta.

SAPEGA, Ellen W. (1988), «Prefácio», in *Obras Completas: Artigos no Diário de Lisboa* (org. E.W. Sapega), Vol. III, Lisboa, I.N.C.M.

SCARLATTI, Eduardo (1945), *A Religião do Teatro*, Lisboa, Editorial Ática (1.ª ed. 1928).

SENA, Jorge de

(1982), «Almada Negreiros Poeta», in *Nova Renascença* (2), n.º 7.

(1988), *Do Teatro em Portugal* (org. Luiz Francisco Rebello), Lisboa, Edições 70.

SERÔDIO, Maria Helena

(2004), «Este (Primeiro) Número», Editorial, *Sinais de Cena*, n.º 1, Junho, APCT.

(2005), *Questionar Apaixonadamente: O Teatro na Vida de Luís Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia.

(2014), «“Acender Relâmpagos no Pensamento”... e no Corpo: Almada Negreiros na Cena d’ O Bando», in *Almada Negreiros*, série W, n.º 2 (e-book), Lisboa, IELT/IHA, <http://revistaharte.fcsh.unl.pt>.

SILVA, Celina

(1994), *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

(1998), «Nota Introdutória», in *Almada Negreiros, A Descoberta como Necessidade. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

SIMÕES, João Gaspar (2004), *O Teatro Contemporâneo 1942-1982: Crítica*, Vol. VI, 2ª edição, Lisboa, I.N.C.M.

SOUSA, Ernesto (1983), *Re Começar: Almada em Madrid*, Lisboa, I.N.C.M.

TAVARES, Vítor Silva

(1969), «Alma até Almada... ou de Como a Reportagem entrou na Fita», in *Diário de Lisboa: Suplemento Literário*, 17 de Abril.

(2011), *Conversa com Vítor Silva Tavares*, guiada por Sílvia Laureano Costa e Fernando Cabral Martins, Lisboa, 23 de Junho de 2011 (texto transcrito do áudio; não publicado).

VARELLA, Manuel (1993), «Almada Negreiros: “O que me Interessa é Ver”», (entrevista a Almada conduzida por Varella em 1968), in *Jornal de Letras*, 6 de Abril.

VASQUES, Eugénia (2010), *Para a História da Encenação em Portugal: o Difícil Progresso do Conceito de Encenação no Teatro (1837-1928)*, Lisboa, Sá da Costa Editora.

VIANA, António Manuel Couto (1959), «Notas e Comentários: *Deseja-se Mulher*», in *Tempo Presente*, n.º 3.

VICENTE, António Pedro (1985), *Almada Negreiros: 5 Anos em Madrid*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

VITORINO, Orlando (1964), «Semanário do Espectador: Teatro de Almada Negreiros», in *Diário de Notícias*, 16 de Janeiro.

Fontes *Online*

Hemeroteca Digital (coord. Câmara Municipal de Lisboa):

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

CETbase Teatro em Portugal (coord. Maria Helena Serôdio):

<http://www.fl.ul.pt/CETbase/>

Modernismo *Online*: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu (coord. Fernando Cabral Martins):

www.modernismo.pt